

PROYECTOS DE ARTE DE LA FUNDACIÓN MONTEMADRID

**Generación
2020**

**Javier Arbizu
Elisa Celda
Oier Iruretagoiena
Gala Knörr
Claudia Rebeca Lorenzo
Miguel Marina
Cristina Mejías
Nora Silva**

Celebramos con esta convocatoria de Generaciones veinte años de apoyo a la creación joven desde la Fundación Montemadrid. Nuestro programa de premios y ayudas ha ido evolucionando y creciendo desde el año 2000, hasta convertir Generaciones en uno de los galardones más importantes al que un artista novel puede acceder en nuestro país. A lo largo de estos años hemos querido ser una plataforma que dé soporte y visibilidad a los artistas para impulsar su carrera. Nos sentimos honrados por haber apoyado en sus comienzos a artistas que ahora se encuentran entre los más destacados del panorama contemporáneo.

Los proyectos ganadores de esta edición abordan temas como la obsesión por la seguridad y el miedo colectivo, en el caso de Nora Silva, el mundo virtual de hábitos controlados de Gala Knörr o la noche como lugar donde todo puede suceder, de Elisa Celda. Por su parte, Claudia Rebeca Lorenzo impregna su obra de actos cotidianos del presente como forma de resistencia ante un futuro amenazador y, también con el tiempo como referencia, Oier Iruretagoiena expresa cierta nostalgia por tiempos pasados configurando un nuevo paisaje presente. Finalmente, Cristina Mejías nos invita a ampliar nuestra visión del mundo presente a partir de una tradición ancestral ligada a los sueños, la instalación de Miguel Marina nos lleva a recorrer un determinado entorno y paisaje influido por los recuerdos del pasado y Javier Arbizu reflexiona sobre cómo entender el mundo desde lo más pequeño hacia lo más grande, tomando como referencia el canon del hombre como representación de lo universal.

Queremos agradecer su participación a los más de trecientos artistas que presentaron sus proyectos a esta edición de Generaciones y expresar nuestra felicitación a los ocho artistas seleccionados. Asimismo, queremos dar las gracias a los profesionales que han colaborado en la preselección: Cristina Anglada, comisaria independiente; Selina Blasco, profesora de Teoría e Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, que también ha contribuido con un texto a esta publicación; y Juan Canela, comisario independiente. Por supuesto, también un reconocimiento especial a los miembros del jurado de esta edición —Lisette Lagnado, comisaria de la 11ª Berlin Biennale for Contemporary Art; Fernando Pérez, director de Azkuna Zentroa; y Marta Rincón, directora de Programación de Acción Cultural Española (AC/E)— por su labor e implicación en todo el proceso. Por último, mi especial gratitud a Ignacio Cabrero, quien desde hace años viene desarrollando con gran entrega la labor de comisario de Generaciones, así como a todos aquellos que han hecho posible que esta convocatoria sea realidad un año más.

Cristóbal Sánchez Blesa
Director General de la Fundación Montemadrid

This edition of Generaciones marks a special anniversary for Fundación Montemadrid: twenty years supporting young artists. Our awards and grants programme has evolved and grown since the year 2000, and today Generaciones is one of the most significant awards available to new artists in Spain. Over the years, we have endeavoured to provide a platform that provides artists with the resources and visibility they need to launch a professional career. We are honoured to have supported young men and women who have since gained prominence in the contemporary art field.

The winning projects of this year's edition address themes like the obsession with security and collective fear, in the case of Nora Silva, the virtual world of controlled habits portrayed by Gala Knörr, and Elisa Celda's vision of the night as a place where anything can happen. Claudia Rebeca Lorenzo steepes her work in everyday acts of the present as a form of resistance against a menacing future, and Oier Iruretagoiena also refers to time in his expression of a nostalgic longing for the past, defining a new landscape of the present. Finally, Cristina Mejías invites us to broaden our view of today's world through an age-old tradition related to dreams; Miguel Marina's installation leads us through a specific setting and landscape influenced by memories of the past; and Javier Arbizu reflects on how we can understand the world from smallest to biggest, using the canonical idea of man as a representation of the universal.

We want to thank the more than three hundred artists who submitted projects to this edition of Generaciones for their participation and to congratulate the eight selected artists. We would also like to thank the professionals who participated in the pre-selection process: Cristina Anglada, freelance curator; Selina Blasco, lecturer in Art History and Theory at the Fine Art Faculty of the Universidad Complutense de Madrid, who has also contributed a text to this publication; and Juan Canela, independent curator. And, of course, a special word of acknowledgement is due to this year's jury members—Lisette Lagnado, curator of the 11th Berlin Biennale for Contemporary Art; Fernando Pérez, Director of Azkuna Zentroa; and Marta Rincón, Director of Programming at Acción Cultural Española (AC/E)—for their effort and involvement throughout the entire process. Finally, I am especially grateful to Ignacio Cabrero, who has been curating Generaciones for years now with admirable dedication, as well as to all those who made yet another edition of this award possible.

Cristóbal Sánchez Blesa
Director General of Fundación Montemadrid

P10
El presente como
resistencia...
ante un futuro distópico
*The Present as Resistance...
to a Dystopian Future*
IGNACIO CABRERO

P24
Divagaciones sobre
concursos y Generaciones
*Digressions on Awards
and Generations*
SELINA BLASCO

P42
JAVIER ARBIZU
Knee-deep

P48
ELISA CELDA
O arrais do mar

P54
OIER IRURETAGOiena
Paisaje sin mundo (mural)
[World-less Landscape
(Mural)]

P62
GALA KNÖRR
Good Bad Not Evil

P68
CLAUDIA REBECA
LORENZO
Txukela

P74
MIGUEL MARINA
Celada [Trap]

P80
CRISTINA MEJÍAS
La máquina de Macedonio
[Macedonio's Machine]

P86
NORA SILVA
No Fall Games

El presente como resistencia... ante un futuro distópico

The Present as Resistance... to a Dystopian Future

IGNACIO CABRERO

Ante la avalancha de referencias a un futuro distópico completamente impredecible, la nostalgia por tiempos pasados es cada vez algo más habitual tanto en la creación artística como en el mundo actual en general. Esa mirada hacia atrás es también una manera de controlar y entender el presente en el que vivimos, y el futuro. Así lo afirmó George Orwell en su obra *1984*: “Quien controla el pasado controla el futuro. Quien controla el presente controla el pasado”.

La palabra distopía no se incluyó en el Diccionario de la Real Academia Española hasta que el escritor y académico de la lengua José María Merino la propuso no hace mucho tiempo. El término fue utilizado por primera vez por John Stuart Mill, un político, economista y filósofo inglés, en el año 1868 y se aceptó como antónimo de utopía, aludiendo a una sociedad futura imaginaria, pero de características negativas, como un mundo indeseable.

Muchas obras se han escrito en el siglo xx que reflejan un futuro distópico, como la ya referida sociedad distópica creada por el británico Orwell, ese mundo gobernado por un “Gran Hermano” donde una “policía del pensamiento” castiga a quien no piense como “todos” y una “neolengua” elimina las palabras que no deben ser pensadas. *Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley, también anticipaba el desarrollo en tecnología reproductiva y mostraba un orden que había logrado erradicar la guerra y la pobreza eliminando la familia, la diversidad cultural, el arte, el avance de la ciencia, la literatura, la religión, la filosofía, el amor... ¿No suena muy familiar ese mundo donde todo ha sido eliminado para poder controlarlo?

En *Fahrenheit 451*, el estadounidense Ray Bradbury presentaba un futuro distópico en el que, para controlar al ciudadano, se decide quemar los libros para que dejen de causar angustia y eviten cuestionar la realidad. Mostraba Bradbury un camino a la felicidad fuera del conocimiento del pasado para poder vivir un presente controlado que construya un futuro a medida.

Pero es el mundo audiovisual el que mejor utiliza los recursos tecnológicos para presentarnos futuros distópicos. Además de películas como *Mad Max*, de George Miller, *Gattaca* de

As we are bombarded by constant references to a completely unpredictable dystopian future, the nostalgic longing for bygone days is becoming increasingly common in today’s art and in the world in general. Looking back at the past is also a way of controlling and comprehending the present we live in, as well as the future that awaits us. George Orwell said it best in *1984*: “Who controls the past controls the future: who controls the present controls the past.”

The word dystopia was not included in the official dictionary of the Royal Academy of the Spanish Language until the writer and language scholar José María Merino proposed its addition not long ago. The term was first used by the English politician, economist and philosopher John Stuart Mill in 1868, and became accepted as an antonym for utopia, alluding to an imaginary adverse future society as an undesirable world.

Many works written in the twentieth century portray a dystopian future, such as the society envisioned by the aforementioned British author George Orwell, a world governed by a “Big Brother” where the “thought police” punishes those who don’t think like “everyone” else and a controlled language called “Newspeak” eliminates words not deemed thought-worthy. *Brave New World* (1932) by Aldous Huxley also anticipated advances in reproductive technology and portrayed a world order that managed to eradicate war and poverty by eliminating family, cultural diversity, art, scientific progress, literature, religion, philosophy, love... A world stripped bare in order to control it better—doesn’t that sound familiar?

In *Fahrenheit 451*, American author Ray Bradbury described a dystopian future where, to control citizens, the authorities decide to burn books, as they cause angst and make people question reality. Bradbury showed a way to achieve happiness unhampered by knowledge of the past, living in a controlled present while constructing a future made to order.

However, nothing beats the audio-visual media’s use of technology to present us with dystopian futures. In addition to films like

Andrew Niccol, *Blade Runner* de Ridley Scott o *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick, no podemos obviar el mundo presentado por guionistas de series como *Black Mirror* o el universo de *Ghost in the Shell*, a cargo de Masamune Shirow. En la industria del videojuego, la distopía ocupa un lugar esencial. Un ejemplo es la saga *Deus Ex*, de Warren Spector, que nos acerca a esos elementos que definen la distopía como parte del presente, mostrándonos ese mundo oscuro para que comprendamos la falta de esperanza y la pérdida de valores que ha sufrido la humanidad. Una pesadumbre instalada en la realidad actual.

El fanatismo es también propio de las historias distópicas, representado por medio de la religión o diferentes grupos que buscan “defenderse” de ataques de enemigos imaginarios. Pero ¿no es esto “plato de todos los días” en nuestros medios actuales? Está claro que la tecnología ha contribuido a crear ese imaginario distópico del que nos vemos rodeados, un mundo completamente integrado en nuestra vida cotidiana.

El arte tampoco ha sido ajeno a este género pues han sido muchos los artistas que plasman mundos opresivos y amenazantes. Escenas despersonalizadas influenciadas por clásicos como El Bosco, Giorgio de Chirico o René Magritte, creadores de universos desalentadores, figuras surrealistas y paisajes fantásticos. De manera mucho más directa, artistas actuales como Mircea Cantor nos recuerdan con sus obras ese *Unpredictable future* (2015).

Si hemos de creer las predicciones basadas en numerosos estudios sobre el calentamiento global, el agotamiento de los recursos naturales, los últimos acontecimientos políticos y el estado de alerta y miedo en el que nos encontramos, efectivamente, el futuro ha llegado y tiene muy mala pinta. Pero debemos estar atentos a las esperanzas que se esconden detrás de las proyecciones distópicas pues éstas nos dicen mucho de nuestra actual realidad y sobre cómo podemos transformarla.

Las distopías siempre han utilizado aspectos del presente para mostrarlos de manera radical con el fin de producir una visión de un futuro negativo y así generar una imagen de un mundo en el que nadie quiere vivir que, como señala Theodor Adorno, sirve para

George Miller’s *Mad Max*, Andrew Niccol’s *Gattaca*, Ridley Scott’s *Blade Runner* and Stanley Kubrick’s *A Clockwork Orange*, we cannot overlook the world portrayed by the writers of series like *Black Mirror* or the universe created by Masamune Shirow in *Ghost in the Shell*. Dystopia is also a cornerstone of the video game industry. A good example is Warren Spector’s *Deus Ex* game series, which incorporates the features that define dystopia as part of the present, presenting us with a dark world to help us understand humanity’s sense of hopelessness and loss of values—a heaviness of heart that is part and parcel of our current reality.

Fanaticism is also typical of dystopian fictions, represented by religion or different groups that attempt to “defend themselves” from the attacks of imaginary foes. But isn’t this “par for the course” in today’s headlines? Clearly, technology has helped to create the dystopian imagery that surrounds us, a world now fully integrated into our daily lives.

Art hasn’t escaped the influence of this genre, as many artists have portrayed oppressive, threatening worlds: depersonalised scenes inspired by masters like Bosch, Giorgio de Chirico and René Magritte, creators of disheartening universes, surreal figures and fantastic landscapes. In a much more direct way, contemporary artists like Mircea Cantor remind us of that *Unpredictable Future* (2015) in their works.

If we are to believe the predictions based on numerous studies about global warming, the depletion of natural resources, the latest political developments and the state of alarm and fear we now live in, then the future has indeed arrived and looks quite grim. Yet we must keep an eye out for the glimmers of hope that lurk behind dystopian visions, as these tell us a great deal about our current reality and how we can change it.

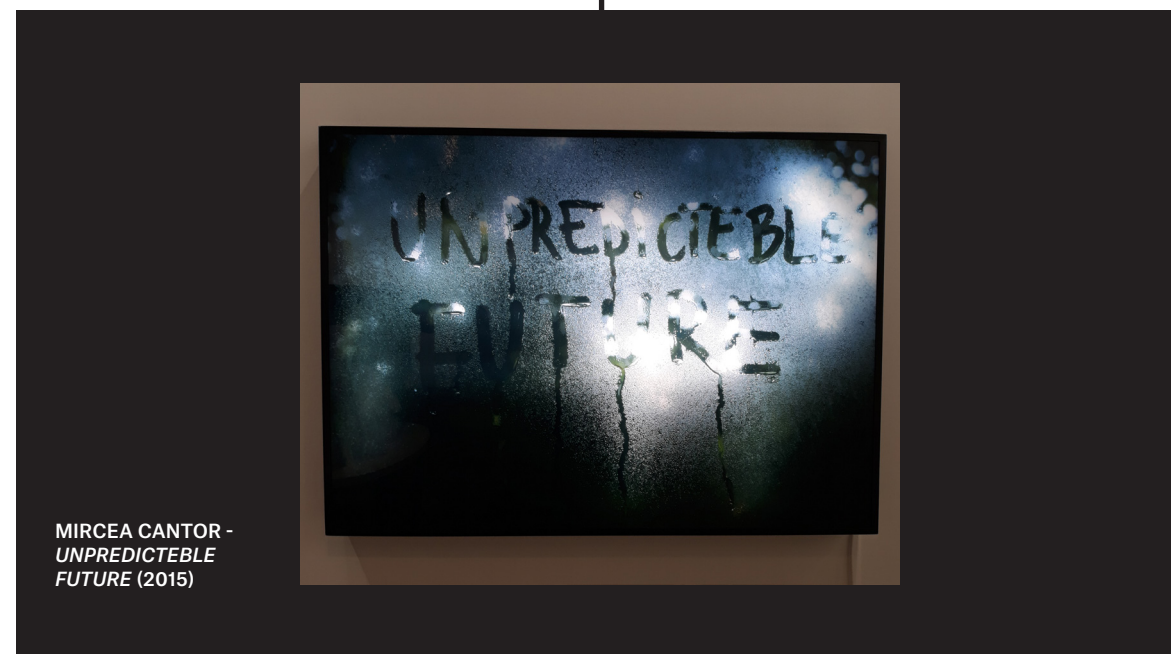
Dystopias have always used radical versions of present realities to paint a picture of a negative future, a world where no one would want to live, because that image, as Theodor Adorno noted, serves to compare a certain society with a possible future so that it can use imagination to remedy its own reality. Unlike utopias, dystopias warn us not to go down a

comparar una determinada sociedad con un futuro posible de modo que a partir de la imaginación puede corregirse la realidad. A diferencia de las utopías, las distopías nos advierten del camino que no debemos tomar, si es que no se quiere caer en una catástrofe sin retorno. La distopía nos remite a un futuro como una amenaza a la cual hay que oponer resistencia.

Las narraciones distópicas nos muestran de alguna manera una crítica al mundo actual, pero también llevan implícita la posibilidad de

certain road if we want to avoid irreversible disaster. Dystopias depict a potential future as a threat to which we must offer resistance.

Dystopian narratives are, in a way, a critique of the world as we know it, but they also suggest the possibility of constructing new meanings to be intuited and cultivated through political action and art. The artists that conform *Generación 2020* are not impervious to the dystopian reality we now inhabit or to the unpredictable future of which the media



MIRCEA CANTOR -
UNPREDICTABLE
FUTURE (2015)

construcción de nuevos sentidos que hay que intuir y cultivar mediante la acción política y el arte. Los artistas de *Generación 2020* no son ajenos a la realidad distópica en la que vivimos actualmente ni al futuro impredecible que todos los medios se encargan de recordarnos. Sus propuestas se presentan como acciones de resistencia a partir del presente entendido como único espacio temporal donde ejercer el control, un presente ligado a la comprensión y el conocimiento del pasado.

El encuentro con **Nora Silva** (Madrid, 1988) en el espacio expositivo de La Casa Encendida rápidamente me conectó con la energía vital de esta artista y creadora de situaciones,

constantly remind us. Their proposals are presented as acts of resistance from the present, understood as the only temporal space we can control—a present inextricably linked to the understanding and knowledge of the past.

My encounter with **Nora Silva** (Madrid, 1988) in the exhibition space at La Casa Encendida quickly plugged me into the vital energy of this artist and creator of situations, contexts and texts aimed at a critical understanding of a present rife with fears and insecurities. Silva addresses political and social issues with absolute familiarity through games and actions that generate processes that affect an entire group, and in fact all of us.

contextos y textos para entender de una manera crítica un presente cargado de miedos e inseguridades. La artista trata cuestiones políticas y sociales con toda familiaridad a través del juego y de acciones que generan procesos que afectan a todo un grupo, que nos afectan a todos.

En el proyecto *No Fall Games* que presenta en *Generación 2020*, cuyo título se inspira en uno de tantos carteles que nos prohíben realizar una acción, Silva alude al estado de hiperseguridad en el que actualmente vivimos. El fin de la privacidad y esa búsqueda insaciable de la felicidad a través de las redes tecnológicas, así como la realidad como espectáculo para ejercer un control de la misma, han generado un mundo hiperprotegido donde la seguridad y la salud se han convertido en obsesiones frente a un futuro impredecible. Un futuro mostrado en series como la mencionada *Black Mirror*, de Charlie Brooker, a través de turbadoras historias que muestran las encrucijadas morales a las que nos aboca el universo digital.

Los *performers* que presenta Nora Silva en su proyecto están protegidos por un diseño ergonómico que previene cualquier peligro. Se trata de una estética sofocada que la artista describe como anestésica, una estética lisiada que no contiene la posibilidad para la política. En definitiva, somos cautivos digitales, atrapados en una red de control y transparencia de la que no podemos escapar.

Inspirándose en diferentes fuentes que aluden a un futuro distópico, Nora Silva presenta un espacio hiperlimpio donde los elementos de protección, sacados de contexto, aluden a ese hombre seguro, sobreprotegido y preparado para cualquier eventualidad. Pues, como bien señala la artista, las demandas y expectativas de una ideología higienista han crecido constantemente —somos más limpios, seguros y saludables que nunca—, para así vencer nuestros miedos.

Sentimientos que provienen de un mundo donde los medios instantáneos de comunicación y transmisión de información desempeñan un papel destacado, permitiendo la sincronización de la emoción a escala global. Este miedo

In *No Fall Games*, her project for the *Generación 2020* exhibition, whose title is inspired by one of the many signs of prohibition we encounter on a daily basis, she alludes to our society's current state of hyper-security. The end of privacy and our insatiable search for happiness via technological networks, as well as a reality staged as spectacle in order to better control it, have conspired to produce a hyper-protected world where health and safety have become obsessions in the face of an unpredictable future. A future that is portrayed in series like Charlie Brooker's aforementioned *Black Mirror* through disturbing stories that illustrate the moral dilemmas towards which the digital universe is taking us.

The performers in Silva's project are protected by an ergonomic design that eliminates all risk. The artist describes this stifling aesthetic as anaesthetic, a crippled aesthetic with no political possibilities. We are undoubtedly digital prisoners, caught in a web of control and transparency from which there is no escape.

Drawing inspiration from different sources that allude to a dystopian future, Silva presents an ultra-clean space where the protective elements, taken out of context, reference the idea of the safe, over-protected human prepared for any contingency. As the artist accurately points out, the demands and expectations of a hygiene-obsessed ideology have increased steadily—we are cleaner, safer and healthier than ever before—in an attempt to conquer our fears.

Those feelings are the product of a world where instant access to news and information plays a prominent role, facilitating the synchronisation of emotion on a global scale. This fear is creating a confined, crowded, shrunken, claustrophobic world. It is a fear that generates a need for control and security and an obsession with our health.

Claudia Rebeca Lorenzo (Logroño, 1988) addresses the desire to share our daily lives and feelings in real-time from a different angle. In a very subtle way, the artist transfers to her work the process of the materials she uses,

está generando un mundo limitado, saturado, reducido, claustrofóbico... Es un miedo generador de control, de seguridad y de obsesión por nuestra propia salud.

El deseo de transmitir la vida diaria y las emociones en tiempo real es abordado de manera diferente por **Claudia Rebeca Lorenzo** (Logroño, 1988). De manera muy sutil, la artista traslada a su trabajo el propio proceso de los materiales utilizados, impregnándolo con impresiones autobiográficas de lo cotidiano.

Así me lo transmitió la propia artista en la visita que realicé a su estudio, un lugar privilegiado dando a la ría de Bilbao cuyo acceso, a través de un pasillo estrecho en la primera planta de un edificio entre industrial y de oficinas, desemboca en una estancia agradable, invadida por la luz que ilumina los trabajos de Claudia Rebeca.

Entrar en su universo resultó fácil gracias a su hospitalidad y agradable conversación. Me ofreció un té japonés, transmitiéndome ese gusto por las acciones cotidianas, por lo esencial y sencillo, que se encuentra en la filosofía zen y en la poesía japonesa. Sin embargo, en la búsqueda de lo auténtico, el trabajo de Claudia Rebeca refleja una fuerza y energía que roza lo primitivo, reivindicando la libertad de tratamiento del material y de las formas, además de la expresividad y pureza del gesto. La artista hace del proceso y de la materialidad de las piezas el principio y el fin de su trabajo y, como bien menciona la comisaria Neme Arranz a propósito de una exposición realizada con la artista el pasado año: "Su experimentación técnica y espacial la acerca [...] a otros escultores con los que comparte la metodología del 'ir haciendo' para posteriormente reflexionar sobre lo hecho".

Comentaba Claudia Rebeca que sus dibujos tienen condición de escultura y sus esculturas condición de dibujo y, al buscar la manera de ubicar las piezas en el espacio de su estudio, muestra ese proceso de investigación con el que intenta resolver la relación entre el suelo y la pared. Además de la fuerza expresiva que todo su trabajo transmite, destacan los retratos realizados con gruesas ceras y con gestos que

infusing it with autobiographical impressions of the everyday.

This is how she described her creative process to me when I visited her studio, enviably situated on the bank of Bilbao's tidal inlet. After passing through a narrow corridor on the first floor of a part-industrial, part-office building, I found myself in a pleasant room flooded with the light that illuminated Claudia Rebeca's works.

Stepping into her world was easy, given her warm hospitality and pleasant conversation. She offered me a cup of Japanese tea, conveying to me that taste for ordinary actions, for the basic, simple pleasures of life found in Zen philosophy and Japanese poetry. Yet, in its quest for authenticity, Claudia Rebeca's work radiates an almost primitive strength and energy, advocating freedom in the use of materials and forms, as well as the expressivity and purity of the gesture. For her, the process and the material quality of the pieces is the alpha and omega of her work. As the curator Neme Arranz insightfully noted, speaking of an exhibition in which she worked with the artist last year, "Her technical and spatial experimentation brings her close [...] to other sculptors who use a 'do as you go' methodology and later stop to reflect on what they have done".

Claudia Rebeca explained to me how her drawings have the status of sculptures and vice versa, and that, in looking for a way to arrange the pieces in her studio, the investigative process whereby she attempts to work out the floor-to-wall relationship is revealed. Expressive force is evident in all her works, but her portraits are especially remarkable, made with thick crayons and strokes that seem to be the product of energetic attempts to capture the essential. Her sculptural objects, many of which are formalised as busts, also speak of actions related to the paintings.

Her busts and portraits appear to be directly inspired by the masks found throughout art history, or even by the women transformed into grotesque masks by Alexander McQueen at *The Horn of Plenty* (2010) fashion show, in

parecen derivados de acciones llenas de energía, tratando de plasmar lo esencial. También sus objetos escultóricos, muchos formalizados como bustos, transmiten acciones relacionadas con las pinturas.

Sus bustos y retratos parecen estar directamente inspirados en esas máscaras presentes en la historia del arte o incluso en esas mujeres transformadas, como si de máscaras grotescas se tratara, que mostró el diseñador Alexander McQueen en su desfile *The Horn of Plenty* [El cuerno de la abundancia, 2010] acompañadas de una escenografía que mostraba “el detritus de la civilización contemporánea”.

Claudia Rebeca Lorenzo ahonda en las raíces del pasado e, inspirándose en una lengua ancestral, el erromintxela, lengua de los gitanos vascos, adopta la palabra *Txukela* para denominar su proyecto, manteniendo una radicalidad en el gesto y en la forma que surgen desde lo más profundo de su propia vida cotidiana, “a modo de diario”, como resistencia a ese futuro distópico al que parece que estamos todos abocados.

El proyecto de la artista **Gala Knörr** (Vitoria-Gasteiz, Álava, 1984) explora la naturaleza de las imágenes digitales mediante una serie de obras pictóricas de gran formato que intentan reflejar la reacción compartida colectiva ante sucesos reales, traducida por la artista desde el lenguaje postinternet y la simbología *millennial*. Se refiere la artista a ese “reino colectivo” que narra Adam Curtis, documentalista y escritor británico, como consecuencia de nuestro aislamiento y el secuestro de nuestras capacidades de significados por parte de esa realidad digital en la que estamos todos transitando.

Knörr se sirve del humor y la ironía para plasmar su visión de esa sociedad que navega en el reino *on-line*, adaptando y controlando todos nuestros hábitos, nuestra identidad, gustos y personalidad, y convirtiéndonos en objeto de comercio dentro del espejismo de Internet. Así me lo transmite ella cuando nos encontramos en su estudio de la Cité internationale des arts de París, un espacio frente al río Sena donde trabaja en su proyecto *Good Bad Not Evil*, compuesto por obras pictóricas inspiradas por la realidad en la que vivimos, pero reinterpretadas con “gracia”. En uno de sus retratos, la imagen del primer ministro británico Boris Johnson se

a setting littered with the “detritus from contemporary civilisation”.

Claudia Rebeca Lorenzo’s work burrows into the roots of the past. Taking inspiration from Erromintxela, an ancient tongue spoken by Basque gypsies, she has adopted the word *Txukela* as the title for her project, characterised by a radical approach to gesture and form that springs from the depths of her own daily life, “like a diary”, resisting that dystopian future towards which we all seem to be rushing.

The project devised by artist **Gala Knörr** (Vitoria-Gasteiz, Álava, 1984) explores the nature of digital images in a series of large-format paintings that attempt to reflect the shared, collective response to real-life events which the artist translates from the language of the post-Internet era and millennial symbols. Knörr refers to the “collective realm” that British writer and documentary filmmaker Adam Curtis has described as a product of our isolation and the fact that our ability to create meaning has been hijacked by the digital reality which we all inhabit today.

Knörr uses humour and irony to share her vision of a society that browses and operates in the online realm, which adapts and controls all our habits, identities, likes and personalities and turns us into commodities in the mirage that is the Internet. That is how she summed it up when we met at her studio in Paris’ Cité internationale des arts, a space facing the Seine where she is working on *Good Bad Not Evil*, a project consisting of paintings inspired by our present-day reality but reinterpreted with “wit”. In one of her portraits, British prime minister Boris Johnson looks more like a pop star than a politician, while in another the image of a Spice Girl might easily be mistaken for that of any female conservative leader.

Knörr references our use of memes and how they have become the cultural equivalent of genes in terms of their adaptability, as they are constantly reacting, changing and reproducing. She is interested in the idea expressed by Richard Dawkins, author of the book *The Selfish Gene* (1976), in an interview published in *Wired* magazine in 2013, where he explains “how an Internet ‘meme’ is a hijacking of the original idea and that instead of mutating by random chance and spreading by a form of

acerca más a la de una estrella del pop mientras, en otro, la imagen de una de las Spice Girls bien podría ser la de cualquier dirigente conservadora.

Se refiere Knörr a nuestra utilización de los memes y como éstos se han convertido en el equivalente cultural de los genes, en el sentido de su adaptabilidad, pues reaccionan, cambian y se reproducen continuamente. Le interesa la idea que Richard Dawkins, el autor del libro *The Selfish Gene* (1976), transmitió en una entrevista publicada en la revista *Wired* en 2013, donde explicaba que los “‘memes de Internet’ son un secuestro de la idea original y que en lugar de mutar por cambio aleatorio y propagarse mediante una selección darwiniana, la creatividad humana los altera deliberadamente”. Los memes actúan pues como interconectores y portadores de ideas culturales, al modo de prácticas, críticas y comentarios que se pueden diseminar de persona a persona y adquirir diferentes significados de manera global.

El proyecto de Gala Knörr guarda relación con sus obras anteriores y, de alguna manera, expresa su interpretación sobre la manera en la que la sociedad se mueve dentro de una realidad virtual, una realidad que controla y domina nuestra identidad y nuestros gustos para construir ese “mundo feliz” del futuro que, sin embargo, se presenta como una distopía. Los retratos que nos presenta la artista, como si de *selfies* se tratara, activan a través del humor y la ironía un espacio de resistencia ante ese poder viral de la imagen digital que ha terminado por conformar nuestra descripción reactiva multidimensional de la cotidianidad.

De manera poética, **Elisa Celda** (Madrid, 1995) presenta el proyecto audiovisual *O arrais do mar*, creado a partir de sus recuerdos de los veranos de su infancia en Costa da Caparica (Portugal). La génesis de la película comenzó como un misterio para después hacerse evidente partiendo de los factores que le interesaban: el tiempo, el espacio, la naturaleza y el movimiento. En el primer encuentro que tengo con la creadora deduzco sus influencias y hablamos del último trabajo del realizador Albert Serra y de cómo mostrar una pieza documental en una sala de exposiciones.

El documental que plantea Elisa Celda presenta una jornada nocturna de la última

Darwinian selection, they are altered deliberately by human creativity”. Memes act as connectors and carriers of cultural ideas, in the form of practices, critiques and comments that can spread from person to person and acquire different meanings on a global level.

Knörr’s project is linked to her previous works and in a way expresses her interpretation of how society moves in a virtual reality, a reality that controls and dominates our identities and our preferences to build that “brave new world” of the future, though that future has all the markings of a dystopia. Her selfie-like portraits use humour and irony to activate a space of resistance where we can take a stand against the viral power of the digital imagery that has ended up defining our reactive multidimensional description of everyday life.

Elisa Celda (Madrid, 1995) presents the poetic audio-visual project *O arrais do mar*, based on her childhood memories of summers spent on the Costa da Caparica in Portugal. At first, the genesis of this film was a mystery to me, but it later became clear in light of the factors that interest her: time, space, nature and movement. During my first encounter with Celda, I deduced her influences as we talked about filmmaker Albert Serra’s latest work and how a documentary should be shown in an exhibition venue.

Celda’s documentary records a night at sea with the last surviving community of fishermen who still practice the traditional art of *xàvega*. Using a formal aesthetic approach, the artist captures the return of these individuals from an angle where nothing seems to happen. The camera travels slowly and with a certain freedom of movement through the universe of events, almost as if it were a ceremony—taking a circular view of time and events, nature and humanity converse while the spectators participate and position themselves as if they were the dark, deep sea at night.

We are thus confronted with the night as a refuge, a time when anything can happen, for, as the French poet Gérard de Nerval wrote, “The Universe lies in night”. And, in the darkness of the night, lights and shadows, black and grey, drop a kind of veil over the scene, behind which people are transformed and the hidden reveals its beauty to us. At this spot

comunidad de pescadores del arte de la *xà-vega*. Basándose en un acercamiento formal y estético, la artista trata el retorno de los personajes desde un ángulo donde aparentemente no sucede nada. La cámara recorre el universo de los acontecimientos lentamente y con cierta autonomía en los movimientos, como si de una ceremonia se tratase. Con una visión circular del tiempo, la naturaleza y lo humano dialogan mientras el espectador participa y se sitúa como si fuese el oscuro y profundo mar en la noche.

La noche como refugio, ese tiempo donde todo puede suceder, pues “el universo está en la noche”, como escribió el poeta francés Gérard de Nerval. Y, en la oscuridad de la noche, las luces y sombras, el negro y el gris, que cubren la escena con una especie de velo tras el cual los personajes se transforman y lo oculto nos descubre su belleza. En ese lugar de la costa portuguesa, en medio de la noche, los pescadores dejan ver sus capturas sobre la arena. Frente al mar, vemos la vegetación, el bosque donde, al mismo tiempo, otros personajes deambulan por el terreno, buscando otro tipo de presas. Cuerpos que merodean ávidos de encuentros sexuales ocasionales con otros cuerpos.

La artista busca así un lugar sin centro, refugio de una acción ancestral: la espera ligada a una actividad masculina, la pesca, en su más amplio sentido; tanto la pesca en el mar como la pesca en la tierra, la espera en medio de la vegetación. Una visión nocturna de un territorio donde varias acciones simultáneas —acciones desplazadas— encuentran su lugar entre el mar, la costa y el bosque.

El artista **Miguel Marina** (Madrid, 1989) comienza la explicación sobre su proyecto *Celada* con una cita que remite al pasado como lugar de indagación para comprender nuestro presente. Como dice Stefan Zweig en *De viaje. Francia, España, Argelia e Italia*: “La impresión que nos causa el presente nos conduce inexorablemente a indagar sobre lo que aconteció en el pasado. Este contemplar nos lleva a recordar y el recuerdo nos hace a su vez sentir la increíble transformación, no ya sólo de las cosas, sino

on the Portuguese coast, in the dead of the night, the fishermen display their catch on the sand. At the same time, in the vegetation of the forest facing the sea, we glimpse other individuals rambling across the terrain, seeking a different kind of prey: prowling bodies, lusting for casual sexual encounters with other bodies.

The artist thus seeks a centre-less place, the refuge of an ancient action: waiting linked to a masculine activity, such as fishing, but in this case both at sea and on land, as men lurk in the vegetation. The result is a nocturnal vision of a territory where several simultaneous “displaced actions” find their niche between the sea, the shore and the forest.

Artist **Miguel Marina** (Madrid, 1989) begins the explanation of his project *Celada* [Trap] with a quote that alludes to the past as a place that must be explored in order to understand our present. As Stefan Zweig wrote, the impression made upon us by the present inevitably leads us to investigate what happened in the past. This contemplation makes us remember and memory, in turn, makes us aware of the incredible transformation, not only of things but also of ourselves.

Marina’s artistic practice is based on the landscape and his travels through it. He makes use of found images and objects, as well as of the moments and sensations he experiences, which he later attempts to capture at his studio through his pictorial practice. In addition to landscape, Marina has explored more solemn themes, which he has formally resolved in a simple manner, using space to reduce his work to basic forms.

Marina explains that, over the past year, he has worked with found bits of wood, which he carves and alters, and mosaics made of dried tangerine peel, pendants of iron, wood and string, cement and clay reliefs. The specificity of these materials and their subsequent translation, reinterpretation and reformulation from a pictorial perspective has given rise to different languages which are increasingly influential in his creative processes. Consequently, Marina’s

también la que se ha producido en nosotros mismos”.

La práctica artística de Miguel Marina parte del uso del paisaje y de los recorridos por el mismo, utilizando no sólo objetos e imágenes encontrados, sino también los momentos y sensaciones que experimenta, para después intentar plasmarlos en su estudio a través de su práctica pictórica. Además del paisaje, el artista ha ido tratando temas más solemnes que ha ido resolviendo de manera formalmente más sencilla, utilizando el espacio para reducir su trabajo a formas esenciales.

Comenta el artista que durante el último año ha trabajado con maderas encontradas, así como con otras modificadas y talladas por él, y con mosaicos hechos con piel de mandarina seca, colgantes con hierro, madera y cuerda, relieves en cemento y barro... La especificidad de estos materiales y su posterior traducción, reinterpretación y reformulación, pensadas desde lo pictórico, hacen que la influencia de estos lenguajes tenga cada vez más presencia en sus procesos. Así, el eje principal del trabajo de Miguel Marina se basa en analizar y pensar los objetos y los materiales desde la práctica de la pintura.

Paseando por el espacio expositivo de La Casa Encendida, el artista me explica la manera de adaptar su proyecto y cómo, siguiendo su línea de investigación de trabajos anteriores, su idea radica en el encuentro de elementos del paisaje relacionados con el individuo, la historia y el propio territorio. Partiendo de esta base, el proyecto que presenta Miguel Marina nos habla de territorio y tradición, así como del hueco entre pasado y presente, del espacio y la distancia temporal.

La idea de “*médium*” que activa conexiones entre diferentes materiales es algo continuo en el trabajo de **Javier Arbizu** (Estella, Navarra, 1984). Un trabajo que sigo desde hace ya algún tiempo y que, personalmente, me sorprendió en la Academia de España en Roma, donde a través de esas conexiones de materiales, como el acero, la madera, la goma, el bismuto o unas zapatillas, el artista resolvió de manera brillante

work is primarily based on analysing and thinking about objects and materials through the practice of painting.

Strolling through the exhibition space at La Casa Encendida, Marina told me how he had adapted his project and explained that, continuing with the line of research begun in earlier projects, his idea was rooted in finding landscape elements associated with the individual, history and the land itself. Working from this premise, his project for *Generación 2020* speaks to us of territory and tradition, of the gap between past and present, of space and chronological distance.

The idea of a “medium” that generates connections between different materials is a constant in the work of **Javier Arbizu** (Estella, Navarre, 1984), whose career I have followed for some time. When I encountered his work at the Academy of Spain in Rome I was taken by surprise: in his end-of-residency project, the artist used these connections between materials, such as steel, wood, rubber, bismuth or even shoes, to create a brilliant presentation in a highly unconventional and challenging venue.

I met with Arbizu in the shadow of *Puppy*, the Guggenheim Museum Bilbao’s famous mascot. From there, we walked along the bank to Zorrozaurre, an artificial island created in the tidal inlet of Bilbao after the Deusto Channel was dug. There, the artist has his studio in an old, partly serviceable factory, where he also organises cultural activities and residencies to perform and expand his work, not only as an artist but also as a curator, cultural manager, generator of projects and creator of situations.

As I walked through the different factory spaces, I began to understand Arbizu’s relationship with materials and how, in his working processes, he acts as a mediator between different objects, as well as between the past and present of this singular space. Arbizu seeks different types of material and formal relationships to investigate alternative ways of generating discourses. He sees the objects

su proyecto de fin de residencia en un espacio tan poco convencional como difícil.

Me encuentro con Javier Arbizu debajo del perro *Puppy*, la famosa mascota del Museo Guggenheim de Bilbao. Desde allí caminamos a lo largo de la ría hasta Zorrozaurre, una isla artificial que se formó en la ría de Bilbao después de la excavación del canal de Deusto. Allí se encuentra el estudio de Arbizu, una antigua fábrica parcialmente en buen estado donde el artista, además de tener su estudio, organiza un espacio de residencias y actividades culturales para ejercer y ampliar su labor, no sólo como artista, sino como comisario y gestor cultural, como generador de proyectos y creador de situaciones.

Paseando por las distintas estancias de la fábrica, entiendo la relación del artista con los materiales y cómo, en sus procesos de trabajo, ejerce como mediador no sólo entre los diferentes objetos sino entre el pasado y el presente de este espacio singular. A través de diferentes tipos de relaciones materiales y formales, Arbizu investiga formas alternativas de generar discursos. Así, los objetos que intervienen en un determinado proceso creativo son considerados como “actantes que operan desde sus propias dinámicas físicas, temporales y psicológicas”. Son cuerpos vitales que, a partir de estímulos externos, se alteran, afectando a sus posibilidades poéticas de interactuar.

Como si de un alquimista del pasado se tratara, en su proyecto *Knee-deep*, Arbizu explora la naturaleza de la materia y las causalidades de los objetos, así como su capacidad de actuación, interpelación y expresión, a través de un estudio de afinidades entre el hombre y el mundo, presentando diferentes fragmentos del cuerpo humano en forma de esculturas en un material aparentemente sin gran relevancia, como es el bismuto. Este material aparentemente carece de la importancia de otros metales preciosos pero sus cristalizaciones, en forma de maclas escalonadas del metal, reflejan un abanico de colores ocasionados por la oxidación y en el exterior presenta arrugas y grietas propias de la textura de la piel de un modelo humano, “en una suerte de dialéctica entre lo humano y lo metálico, entre lo líquido y lo sólido, lo frágil y lo imperecedero, lo exterior y lo interior, lo universal y lo particular”.

involved in a particular creative process as “actants that operate according to their own physical, temporal and psychological dynamics”. They are living bodies with a poetic potential to interact which is affected by external stimuli.

Like an alchemist from the past, in *Knee-deep* Arbizu explores the nature of matter and the causalities of objects, as well as their capacity for actuation, appeal and expression, by studying the affinities between humanity and the world. He presents different parts of the human body in the form of sculptures made of bismuth, a seemingly insignificant material. Although bismuth apparently lacks the importance of other precious metals, its characteristic stair-step twin crystal structure reflects a rainbow of colours due to the effect of oxidation, and the exterior presents wrinkles and cracks that resemble the texture of human skin, creating “a kind of dialectic between human and metallic, liquid and solid, fragile and imperishable, exterior and interior, universal and individual”.

Investigating the past to understand the present—or to deny all the future dystopias we encounter in today’s culture—is in a way the focus of *Paisaje sin mundo (mural)* [Worldless Landscape (Mural)] by **Oier Iruretagoiena** (Rentería, Guipúzcoa, 1988). The artist had already shown an interest in anthropology in earlier works, such as the one presented at the exhibition *Cale, cale, cale! Caale!!!* (2017), where texts describing ancient rites or popular beliefs were associated with contemporary sculptures.

In recent months, Iruretagoiena has salvaged abandoned paintings by unknown artists from different places, all representing a vision of a world that no longer exists. The majority are country scenes, forgotten landscapes that denote Iruretagoiena’s interest in places which have vanished for good. The result is an assemblage of paintings from the past, sewn and tied together to form the new landscape—perhaps better suited to these modern times—that comprises his project *Paisaje sin mundo (mural)*.

The romantic vision of the rural past with which we are presented carries even more weight today, when we seem to have stopped

La indagación en el pasado como manera de entender el presente, o como manera de negar todas esas distopías futuras que encontramos en la cultura actual, es de lo que trata en cierto modo el proyecto *Paisaje sin mundo (mural)* de **Oier Iruretagoiena** (Rentería, Guipúzcoa, 1988). El artista ya había mostrado su interés por la antropología en trabajos anteriores, como el presentado en la exposición *Cale, cale, cale! Caale!!!* (2017), donde textos descriptivos de ritos ancestrales o creencias populares se relacionaban con propuestas escultóricas contemporáneas.

Durante los últimos meses, Iruretagoiena ha recuperado en diferentes lugares pinturas abandonadas de artistas desconocidos, todas ellas representaciones de una visión de un mundo que ya no existe. La mayoría son paisajes rurales, paisajes olvidados que muestran el interés del artista por este tipo de lugares que ya nunca volverán. El resultado es un ensamblaje de pinturas del pasado, cosidas y atadas unas a las otras, formando el nuevo paisaje, quizás más acorde con el tiempo presente, que configura su nuevo proyecto *Paisaje sin mundo (mural)*.

Esta visión romántica del pasado rural cobra todavía mayor peso en el momento actual, cuando parece que hemos dejado de imaginar el futuro como un lugar mejor que el presente y proyectamos futuros desastres causados por la actividad humana. Parece que lo que tenemos enfrente es una amenaza, como se refleja en todas esas visiones distópicas que nos rodean.

Por ello quizás también la artista **Cristina Mejías** (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1986) viajó a Maracaibo con el fin de encontrar “otros mundos” y se interesó por las costumbres ancestrales de una comunidad indígena precolombina. Una comunidad que ha mantenido no sólo su lengua sino también su cultura y costumbres, transmitidas de forma oral. En esta comunidad, el arte de contar historias e interpretar los sueños se complementa con una gran habilidad para tejer; a través de la trama y la urdimbre los wayúu han ido tejiendo su manera de ver el mundo.

Desde nuestro primer encuentro en el espacio expositivo, Cristina Mejías tiene claro el lugar donde desea mostrar su instalación: en un espacio cerrado y oscuro donde el espectador

imagining the future as a better place than the present and instead envision impending disasters caused by human activity. What lies ahead appears to be a threat, as evidenced by the myriad dystopian visions that now surround us.

Perhaps that is also why **Cristina Mejías** (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1986) travelled to Maracaibo to find “other worlds” and became interested in the ancient customs of a pre-Columbian indigenous community which has preserved its language, culture and customs through oral tradition. Among these people, the art of storytelling and interpreting dreams is complemented by a great skill at weaving; through warp and weft, the Wayuu have woven their vision of the world.

From the moment we first met at the exhibition space, Mejías knew exactly how she wanted to display her installation: in a closed, dark space where viewers would enter a dream world and gradually discover certain signs as if leading them along a path. The title of her project, *La máquina de Macedonio* [Macedonio’s Machine], was taken from Ricardo Piglia’s novel *The Absent City*, which describes a machine capable of transforming pre-existing stories and producing new ones.

Mejías invites us to broaden our view of today’s world by showing us different ways of constructing stories and creating fictions based on the ancient tradition of orally transmitting dreams as a learning method, and also by referring to the fable of a talking machine that produces stories and transforms them into new narratives. Her project is about the impossibility of a single narrative and about how our world view must be based on the multiple stories and interpretations that affect us.

The ideas and projects presented by the selected artists of *Generación 2020* are undoubtedly influenced by the vision of dystopian futures, darkness, fanaticism and the control of our current reality. Yet they are also projects that offer resistance to these visions, using the knowledge of the past to assert their position in the present. In fact, looking to the past in order to resist in the present is

se adentre en un mundo de sueños que, poco a poco, le irá desvelando ciertas señales, al modo de un camino a recorrer. El proyecto *La máquina de Macedonio* toma su título de la novela de Ricardo Piglia *La ciudad ausente*, en la que se narra la existencia de una máquina como artefacto transformador y generador de historias a partir de otras precedentes.

La artista nos invita a ampliar nuestra visión del mundo presente mostrándonos las diferentes maneras de construir relatos y crear ficciones a partir de una tradición ancestral de transmisión oral de los sueños como método de aprendizaje, y refiriéndose también a la fábula de una máquina parlante generadora de historias que se van transformando en nuevos relatos. Así, su proyecto trata sobre la imposibilidad de una única historia y sobre cómo debemos aprender a tener una cosmovisión del mundo que parta de los múltiples relatos e interpretaciones que nos afectan.

En definitiva, las ideas y los proyectos realizados por los artistas premiados en *Generación 2020* no dejan de estar influidos por la visión de futuros distópicos, por la oscuridad, el fanatismo y el control de la actual realidad. Sin embargo, son proyectos que actúan como resistencia a estas visiones, reafirmando en el presente a través del conocimiento del pasado. Pues mirar al pasado para resistir en el presente se está convirtiendo en algo habitual en nuestros tiempos. Como dice Zygmunt Bauman refiriéndose a Walter Benjamin, si antes mirábamos hacia atrás como acto de resistencia, hoy todo mira en esa dirección.

becoming increasingly common in our times. As Zygmunt Bauman reminds us, apropos of Walter Benjamin, we once looked to the past as an act of resistance, but today everyone and everything is facing that direction.

Divagaciones sobre concursos y Generaciones

Digressions on Awards and Generations

SELINA BLASCO

“¿Ya vuelves a empezar con tus estadísticas?”, exclamó. “Si yo tuviera cien hijas y a todas les hubiese mordido una víbora, bueno. Entonces sólo perdería de tres a diez hijas. Cifra enormemente reducida. Tienes toda la razón”. Al decir eso se echó a reír. “Pero sólo tengo una hija”, añadió.

Max Frisch, *Homo Faber*, 1957

Este texto tiene como punto de partida la posibilidad de identificar ciertas características compartidas en las propuestas artísticas que se han presentado en la edición de Generaciones del año 2020. Llevo varios años participando en los procesos de preselección y, aunque no ha sido de forma sistemática, he ido pensando en cómo cambian ciertas cosas al ritmo de lo que ocurre con el paso del tiempo y en cómo otras no tanto, porque dependen de los pies forzados que establece la convocatoria.

El propio concepto de generación es problemático. Como “conjunto de personas de aproximadamente la misma edad”, la definición es sencilla y permite sortear quebraderos de cabeza (se puede participar en la convocatoria hasta los 35 años como máximo, y lo cierto es que hay más gente que ronda la treintena que la veintena). Ahora bien, como “conjunto de personas que, habiendo nacido en fechas próximas y recibido educación e influjos culturales y sociales semejantes, adoptan una actitud en cierto modo común en el ámbito del pensamiento o de la creación”, la cosa se complica. En principio voy a partir de que sólo con los datos de esta edición, obviamente, no es posible caracterizar una generación. Pero espero que,

“You and your statistics!” she said. “If I had a hundred daughters, and all of them had been bitten by a viper, there would be some sense in it. Then I should only lose three to ten daughters. Amazingly few! You’re quite right.” And she laughed. “I’ve only got one child”, she said.

Max Frisch, *Homo Faber*, 1957

This text aims to explore the possibility of identifying certain common features in the artistic proposals submitted to the 2020 edition of the Generaciones award. I have participated in the pre-selection processes of Generaciones for several years and, though not systematically, I have often thought about how certain things change, keeping pace with the events that unfold over time, while others are less mutable because they must follow the fixed requirements established by this contest.

The very concept of “generation” is problematic. As a “group of people of about the same age”, the definition is simple and saves a lot of hassle (only people age thirty-five or younger are eligible to enter the award, and the truth is that most are closer to thirty than twenty). However, as a “group of people who, having been born at about the same time and having received a similar education and cultural and social influences, tend to have a somewhat similar attitude concerning thinking or creating”, the concept becomes more complicated. My initial hypothesis is that, based solely on the evidence of this year’s contest, it is clearly not possible to characterise a generation. However, I hope that, having established

estableciendo unas premisas de partida, sea posible llegar a ciertas conclusiones.

Empecemos por ahí, por estas condiciones preliminares. Observaré con detenimiento cómo se presentan y cómo cuentan sus proyectos artistas jóvenes que tienen el deseo de situarse en el sistema del arte concursando en una convocatoria, a través del dispositivo de “la sala de exposiciones”, con la obtención de un premio. Hay una convocatoria, una exposición y un premio de por medio.

Otra cuestión de partida es que lo que voy a contar tiene que ver con propuestas que, como acabo de decir, se conocen a través de la explicación y la presentación. No es fácil hablar de arte en sí con estos materiales, aunque espero que algo de las prácticas vaya apareciendo entre estas líneas.

¿Hasta dónde voy a llegar con el detenimiento? No me veo capaz de examinar los dosieres con el nivel de profundidad que permitiría que lo que surja se considere exacto. Sin embargo, no quiero caer ni en la arbitrariedad ni, mucho menos, acuciada por la premura, acudir al truco de “echar mano del yo”¹. He revisado, he contado y he tomado muchos datos. Pero, como se puede deducir de la cita que encabeza este texto, desconfío de las aproximaciones a las cosas en términos de porcentajes y cantidades alícuotas. No me baso en impresiones, o por lo menos no sólo; hay algo de estadística, aunque sea chapucera. Pero, en caso de que alguien deseara llegar a conclusiones rigurosas, tendría que rehacer todo el trabajo.

A lo que sí voy a acudir es a la teoría feminista y a los conocimientos situados porque comparto la idea de que “solamente la perspectiva

the basic premises, I will be able to draw a few conclusions.

Let us begin with those preliminary conditions. I will take a close look at how these young individuals present and explain their projects, eager as they are to position themselves in the art system by entering an award that involves the “showroom” device in order to win an award. So we have a contest, an exhibition and a prize on the table.

I should also point out that my knowledge of the proposals I will discuss here is based entirely on explanations and presentations, as these projects have yet to materialise. Armed only with theoretical materials, it’s difficult to talk about the artistic work itself, although I hope that some of the practices will surface between the lines as I write.

How thorough will I be? I don’t think I will be capable of examining all the dossiers closely and carefully enough to obtain truly accurate results. Yet I don’t want to be arbitrary, and I certainly don’t want to find myself falling back on the “first-person expedient”¹ just because I’m pressed for time. I have reviewed, I have counted and I have jotted down plenty of hard facts. But, as you may have inferred from the opening quotation, I tend to be wary of approaches that boil things down to percentages and neatly packaged quantities. Nor do I rely on impressions, at least not entirely; I make use of some statistical information, shoddy as it may be. But if anyone wants to arrive at rigorous conclusions, they will have to redo all the work.

I will rely on feminist theory and situated knowledges because I share the belief that it is

parcial promete una visión objetiva”². Me comprometo a no eludir mi responsabilidad en el dar cuenta de algo y a mirarlo desde la periferia, desde las profundidades, desde abajo. Hasta donde he sido consciente, he intentado con ahínco no privilegiar unos datos sobre otros y atender a todos. Aun así, la relevancia de la información no está avalada por la cantidad. De hecho, a medida que he ido escribiendo este texto me he dado cuenta de lo que se puede pensar a partir de lo que falta. La ausencia hace muchas cosas visibles.

Como ya he señalado, Generaciones está dirigido a artistas menores de 35 años. Artistas mujeres, ojo: se presentan muchas más que hombres, y quizás esto ya sea una primera sorpresa. La autoasignación no binaria es prácticamente inexistente: un par de casos. Tienen que residir en España. “Residentes” podría ser un matiz importante, pero no lo es tanto: concursan sobre todo nativos españoles. Siguen en número los latinoamericanos, pero a muchísima distancia. La información recibida no permite sacar conclusiones válidas sobre dónde viven (lo que más llama la atención es que se mueven bastante). Es más fácil, por ejemplo, saber dónde han realizado sus primeros estudios. Porque, aunque hay artistas jóvenes que no dicen si han estudiado o no (quizás porque empezaron carreras que no terminaron, otro dato de esos que podría tenerse en cuenta pero que sólo dejo ahí, abierto), la mayoría son universitarios; concretamente de las facultades de Bellas Artes de Madrid, el País Vasco, Barcelona, Valencia, Sevilla, Cuenca, Salamanca, Vigo

precisely in “partial perspectives that the possibility of sustained, rational, objective inquiry rests”.² I pledge not to shirk my responsibility when giving an account of something and to examine it from the periphery, from the depths, from below. As far as I am aware, I have earnestly attempted not to emphasise certain facts to the detriment of others, taking all of them into account. Even so, the relevance of the data is not warranted by its quantity. In fact, as I was writing this text, I became aware of the thoughts and ideas that could be suggested by what isn’t here. Absence makes many things visible.

As I have already pointed out, the Generaciones award is for artists age thirty-five and under. Ladies, beware: the women artists who enter far outnumber the men, which might come as a first surprise. Self-assigned non-binary identities are extremely rare: only a couple to date. You have to reside in Spain to participate. The “resident” requirement could be an important nuance, but in practice it isn’t, as the vast majority of contestants are native Spaniards, with Latin Americans coming a distant second. The information I received didn’t allow me to draw valid conclusions about where they live—the most striking thing is how much they move about. It’s easier to determine, for instance, where they first studied, for although some young artists don’t say if they went to school or not (perhaps because they dropped out, another piece of data that might be worth considering but which I have chosen to just leave there, unresolved), the

1 “Uno de los trucos más socorridos para escribir sobre algo que no se conoce, o para redactar un texto con la premura que muchas veces exigen los acalambrosos circuitos de la información, es echar mano del yo: calzarse las pantuflas e invitar al lector al saloncito mental para compartir con él una experiencia o —me estremezo sólo de escribirlo— una *vivencia*”. Ver Íñigo F. Lomana, “La feria de las vaguedades. Sobre el Nobel de literatura y el periodismo cultural”, *CTXT*, 243 (16-10-2019).

1 “One of the handiest tricks for writing about something you don’t know, or finishing a text on the tight deadlines often imposed by the cramped information circuits, is the first-person expedient: I don my slippers and invite readers into my mental sitting room for a cosy chat about some personal anecdote or—it pains me just to write it—*life experience*.” See Íñigo F. Lomana, “La feria de las vaguedades. Sobre el Nobel de literatura y el periodismo cultural”, *CTXT*, 243 (16-10-2019).

2 Donna Haraway, “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”, en *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinvencción de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995.

2 Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, 14/3 (Autumn 1988), pp. 575–599.

y Granada, en este orden³. Se gradúan fuera de España muchos menos y, cuando lo hacen, domina el contexto anglosajón: británico y, excepcionalmente, Estados Unidos. En el resto de Europa, hay casos sueltos de graduados en Francia, Alemania, Viena y Oporto. En Latinoamérica, varias personas de universidades brasileñas (¿amigas entre sí?) y casos aislados de Chile, Colombia, México, Puerto Rico, Venezuela y Perú.

A pesar de estudiar la carrera sobre todo en este país, sus experiencias internacionales son intensas en estos años, porque muchos aprovechan los programas de movilidad de las becas Erasmus. Aquí los países elegidos dan que pensar, sobre todo si se comparan con los que acabo de citar. El país europeo más frecuentado es Alemania, pero sobre todo por el atractivo de Berlín, que es el destino favorito. Va seguido de Francia y, a mucha más distancia, Bélgica y Holanda e Inglaterra. Casos sueltos en Hungría, Praga, Bolonia... No es ninguna sorpresa, pero los artistas jóvenes que compiten en Generaciones no van a Roma. En relación con estos datos de Erasmus me gusta pensar, de manera un poco caprichosa, que el interés por esta convocatoria de las personas residentes en España que proceden de Polonia o de Noruega, por citar sólo dos casos entre otros muchos que sería posible, es directamente proporcional al que los artistas españoles que participan parece que sienten por estos países. O sea, mínimo.

Por abrumadora mayoría, han cursado estudios de máster. Esto sí que es un dato cualitativo importante porque, además, muchos lo hacen en prestigiosas instituciones educativas extranjeras, codo con codo con artistas que van a ocupar esas posiciones de visibilidad inter-

majority are university-educated, specifically at the Fine Art Faculties of Madrid, the Basque Country, Barcelona, Valencia, Seville, Cuenca, Salamanca, Vigo and Granada, in that order.³ Far fewer graduated outside of Spain, and those few predominantly gravitated towards the English-speaking world: Great Britain and, more rarely, the United States. As for the rest of Europe, there is a smattering of graduates from universities in France, Germany, Vienna and Porto. And turning to Latin America, I found several people from Brazilian universities (perhaps all friends?) and isolated cases from Chile, Colombia, Mexico, Puerto Rico, Venezuela and Peru.

Although most chose to study in Spanish institutions, their international experiences were intense in those student years, as many took advantage of the Erasmus study-abroad programme. The countries they chose to study in are quite thought-provoking, especially when compared to the ones I mentioned above. Germany is the number-one choice among European countries, primarily thanks to the magnetic appeal of Berlin, the most popular student destination. It's followed by France and, lagging far behind, Belgium, the Netherlands and England. Isolated experiences in Hungary, Prague, Bologna... Though this should come as no surprise, the young artists who enter Generaciones don't go to Rome. Meditating on these Erasmus statistics, I like to think, rather whimsically, that the interest in this award shown by Polish or Norwegian nationals living in Spain—to cite just two of the many possible scenarios—is directly proportional to the interest which participating Spanish artists appear to have in those countries. In other words, virtually nil.

3 The proportion of people with vocational education and training degrees is small, though perhaps a more telling fact is that those degrees are primarily in dance (which includes choreography and stage design), photography and film studies. A larger though still insignificant percentage of projects were submitted by people with university degrees in areas other than Fine Art, mostly architects and designers.

nacional que parece que se niegan al arte contemporáneo español. No quiero detenerme en este tema tan recurrente y estéril, pero lo cierto es que, desde la atalaya que proporciona Generaciones para ver lo que ocurre con los artistas jóvenes de nuestro país que quieren participar como artistas en el marco de las leyes de la exposición y, por qué no decirlo, del mercado, la movilidad y la internacionalización son extremas. Sobre todo si se suma a lo ya dicho la cantidad de becas, estancias y residencias de todo tipo que realizan fuera de España.

Los artistas universitarios investigan para preparar los proyectos con los que participan y, también, presentan sus proyectos como investigación, que no es lo mismo. La potencial bibliografía de libros y estudios citados en los dosieres es prodigiosa; imposible de trasladar aquí. Hay referencias a textos de todas las épocas, literarios, científicos, filosóficos, de teoría del arte y de la cultura, de sociología, escritos de crítica y comisariado... Su número y heterogeneidad conforman un universo de referencias que supera, como veremos enseguida, las de artistas afines.

Una reflexión más sobre el perfil de los participantes: aunque Generaciones es una de las convocatorias que a más artistas jóvenes residentes en España reúne, con ellos no se podría dibujar una generación porque son numerosos también los que no se sienten interpelados. Quedan fuera quienes desarrollan prácticas que no es fácil trasladar a la exposición o, mejor dicho, que no tienen sentido en ella. Estos artistas no se presentan y no es justo que no se cuente con ellos para dibujar un presunto mapa que caracterice a la generación.

También entre quienes sí participan hay que matizar. Generaciones es un concurso al que se presentan jóvenes artistas para ganar y, aunque sea paradójico, sobre todo para perder. Las convocatorias son contradictorias. Aunque no quisiera que parezca una provocación, tengo para mí que es un procedimiento que no está lejos de la democracia representativa; un universo de potencialidades y de problemas, sobre todo en temas de representatividad. Una convocatoria es un mecanismo de selección en el que se descartan una serie de elementos y se legitiman otros. Se articula sobre la lógica de la escasez y, como todo reparto, deja fuera

The overwhelming majority went on to enrol in master's degree programmes. This is an important qualitative fact, because many of them did so at prestigious foreign universities, studying shoulder to shoulder with artists destined to scale those heights of international visibility from which Spanish contemporary art is seemingly barred. I don't want to dwell on this futile, threadbare subject, but the truth is that, seen from the lofty observation post of Generaciones, which commands a sweeping view of the current situation of young people in Spain who want to participate as artists in the framework of the laws of exhibition and (let's be honest) the art market, the degree of mobility and internationalisation is quite extreme—especially when, in addition to all of the above, we factor in the number of grants, fellowships and residencies of every kind they embark on outside of Spain.

University-educated artists do research to prepare the projects they submit, and they also present their projects as research, which isn't quite the same thing. The potential bibliography of the books and studies cited in their dossiers is so prodigiously extensive that I won't even try to describe it here. There are references to texts from every era: literary, scientific and philosophical texts, writings on art theory and culture, on sociology, critical and curatorial essays... Their sheer quantity and heterogeneity form a universe of references that surpasses, as we will soon see, that of other artists with similar interests.

I will say one more thing about the profile of the participants: although Generaciones attracts more young artists living in Spain than most other awards, these candidates are not representative of an entire generation, for there are just as many who feel that this contest is not for them. Also, those whose creative practices cannot be easily transferred to the exhibition format—or, more accurately, make no sense in that context—are excluded. As these artists don't enter the award, it's not fair to omit them when drawing a map that supposedly characterises their generation.

There are also distinctions among those who do participate. Generaciones is an award that young artists enter to win and, paradoxical as it may seem, primarily to lose. Awards

3 La proporción de personas que tienen estudios de lo que se conoce como formación profesional de grado medio es pequeña, aunque quizás sea importante señalar que se trata de estudios del área de la danza (coreografía y escenografía incluidas), seguidos de fotografía y cine. Tampoco son relevantes, aunque más numerosos, los proyectos de personas con titulaciones universitarias que no son de Bellas Artes, arquitectos y diseñadores sobre todo.

elementos muy valiosos. No olvidemos que la modernidad artística occidental se construye con el *Salón de los rechazados*. En nuestro sistema actual no cabe pensar en lógicas que permitan la existencia de nada comparable: un ente artístico orgulloso de su propia identidad, autoorganizado, responsable y agente de su propia visibilidad, generador de una crítica específica que es capaz de hablar de sus prácticas y ponerlas en valor. Y, sin embargo, sólo su inclusión garantizaría la confianza en la objetividad y, sobre todo en relación a lo que nos traemos entre manos, la posibilidad de identificar algo parecido a una generación.

El universo de artistas que participa en esta convocatoria podría extenderse, de alguna manera, con los artistas que mencionan en sus dossiers quienes se presentan. Aquí hay algo de trampa, sobre todo porque muchos están en la misma propuesta, mientras que en otras no hay ninguno. Sólo en contadísimas ocasiones se repiten; es lo que ocurre con Caspar David Friedrich, Marinetti o John Cage (trío curioso donde los haya). De forma excepcional, se alude a piezas concretas. Choca tanto lo que abunda como lo que es escaso: más de ochenta artistas citados y caben en un puño las obras nombradas. No son grandes cifras, teniendo en cuenta los números globales de concurrencia.

¿Por qué están ahí? Los motivos pueden ser muy variados: detalles de la honestidad que implica no identificar los hechos propios con la originalidad y lo personal, intentos de aclarar en qué consisten las prácticas que se presentan o, quizás, mostrar que se sabe qué se tiene entre manos. Los sempiternos “referentes” son inevitables en el ejercicio académico del arte. De nuevo, habría que recordar el contexto de investigación en el que se sitúan las propuestas y la mayoría de personas estudiosas que las redactan, algo que ya hemos tratado más arriba.

Hay menciones a artistas de todas las épocas y, como son más los del pasado (considerando que son del pasado quienes han muerto) que los del presente, podría haber cierto interés por las genealogías. Pero la diferencia tampoco es tan grande. Prefiero considerar llamativo que prácticamente nadie cite a jóvenes: apenas se

are contradictory. Without trying to sound provocative, I see them as something similar to representative democracy: a world of potentialities and problems, especially in terms of representativeness. An award of this nature is a selective mechanism that rejects certain elements and legitimises others. It is predicated on the logic of scarcity and, like all distribution processes, it excludes very valuable elements. We should not forget that the foundations of artistic modernism in the Western world were laid by the “rejects” of the *Salon des refusés*. In our current system, we cannot conceive of logics that might allow the existence of anything comparable: an artistic entity proud of its own identity, self-organised, the director and agent of its own visibility, generating a specific critique that can talk about its practices and demonstrate their value. Yet its inclusion is the only thing that would offer a guarantee of objectivity and, especially in this case, the possibility of identifying something resembling a generation.

The universe of artists who participate in this contest could be expanded, in a manner of speaking, with the artists mentioned in the competitors’ dossiers. But there is a catch, especially because many of these artists are cited in the same proposal, while others mention none. Names are rarely repeated, though there are several mentions to Caspar David Friedrich, Marinetti and John Cage (an odd trio if ever there was one). Allusions to specific pieces are the exception rather than the rule. The profusion of the one is as striking as the paucity of the other: more than eighty artists cited, and a mere handful of identified works. These figures are not high, considering the total number of projects submitted.

Why are they there? The reasons may be quite varied: a concession to honesty, not wanting to pass off one’s own work as original and personal when it isn’t; an attempt to explain the nature of the practices being presented; or perhaps a way of showing that the contestants know their stuff. “Sources of inspiration” or “precedents” are perennial and inevitable in the academic exercise of art. Once again, it is

mencionan artistas de edades similares a las de los concursantes y, desde luego, ninguno nombra a nadie de los que se presentan a la convocatoria. No hay gregarismo generacional.

Los artistas más citados son europeos, seguidos, casi a la par, por norte y latinoamericanos. Esto último da qué pensar: quienes más nombran a los latinoamericanos son ellos mismos; el resto, nacidos y nacidas en España (que son abrumadora mayoría), no les dedica mucha atención. Es chocante, de todas formas, que sólo se cite a aproximadamente una decena de artistas españoles. Y, de ellos, únicamente están vivos la mitad. Algunos, como uno de los más célebres bodegonistas del barroco patrio o el suegro del autor de *Las Meninas*, murieron hace mucho tiempo. Otros, conspicuos representantes de las vanguardias, hace menos, pero también bastante. Tampoco hay gregarismo nacional, podría decirse.

Las referencias artísticas que se manejan son masculinas; el dato es abrumador y dice mucho de cómo se identifican de verdad (en lugares donde, a priori, no existe la presión de las cuotas) los contextos de las prácticas artísticas. Más que cómo se identifican, habría que decir cómo se construyen: con prácticas que sólo se reconocen en la Historia del Arte, así, con mayúsculas (que son las firmadas por hombres). En este sentido, la cosa trasciende cuestiones de género. Crucemos este dato con otro: apenas se citan prácticas que no sean o hayan sido validadas en el sistema del arte. Lo que aparece, en el pasado y en el presente, son sobre todo “obras de arte”, en un sentido disciplinar mucho más normativo, es necesario decirlo, que el de las propias prácticas de muchos de los concursantes. Esto no es baladí: la construcción de los contextos —y de las genealogías— que es posible trazar desde esta convocatoria a través de las referencias que se considera interesante aportar como mecanismo de validación es, en este sentido, conservadora y machista, y es significativo que lo sea a la vez.

En la convocatoria de Generaciones se anima a “desarrollar un amplio proyecto, que puede no estar finalizado, permitiendo a los jurados detenerse en los procesos creativos”.

important to recall that these proposals are situated in the realm of research and mostly written by scholarly individuals, as I have mentioned.

The dossiers mention artists from every period, and the fact that artists of the past (defined for our purposes as those who have died) outnumber artists of the present points to a possible interest in genealogies. However, the difference is not that remarkable. I find it more striking that almost no one cites young creators: artists in the same age group as the contestants are barely mentioned and, of course, none of them name any of their competitors. The generational herd instinct is conspicuously absent.

The most frequently mentioned artists are European, closely followed by North and Latin Americans. The latter gives us food for thought: Latin Americans are most often cited by Latin American contestants but largely ignored by those born in Spain (the overwhelming majority). In any event, it is certainly surprising that only about a dozen Spanish artists are mentioned—and only half of them are still alive. Some, like one of the most famous still-life painters of the Spanish Baroque or the father-in-law of the artist who gave us *Las Meninas*, have been gone for centuries. Others, prominent representatives of the avant-garde movements, died more recently, but still some time ago. So we could say there is no patriotic herd instinct either.

The referenced artists are overwhelming male, a fact that speaks volumes about how the contexts of artistic practices are truly identified (in places where the pressure of quotas doesn’t exist a priori). Rather than how they are identified, I should say how they are constructed: with practices that are only recognised in Art History, in capital letters (which happen to be practices authored by men). In this respect, the question transcends gender issues. Now let’s consider this in conjunction with another interesting fact: hardly anyone mentions practices that aren’t or haven’t yet been validated by the art establishment. What we find, in the past and the present, are primarily “works of art” that, it must be said, are far more conventional in a disciplinary sense than many of the practices proposed by the competitors themselves. This is not

Pero lo que vale a efectos de la percepción de quienes los reciben y los juzgan no funciona de la misma manera en la exposición final, porque aunque, efectivamente, la mayor parte de las propuestas se presentan a concurso así, sin cerrar, el público sólo accede a las piezas ya terminadas. Poquísimas veces se refleja en las obras que están en las salas cómo han llegado a ser. Teniendo en cuenta la importancia que tiene la visibilización de los procesos en la cultura de la obra como proyecto en la que llevamos viviendo desde hace tiempo, esta ausencia, además de un poco desconcertante, puede estar relacionada, a su vez, con una de las características que comparten la mayoría de las propuestas recibidas: que casi nunca se plantean como exploraciones formales, o de los haceres y materiales, o simplemente técnicas. No me refiero a que no haya explicaciones de cómo se planea construirlas y darles cuerpo, que las hay. Tampoco, por supuesto, me parece raro que no haya quien plantee, a estas alturas, la autonomía del arte. Me refiero a lo poco frecuente que es que los proyectos busquen y/o experimenten con problemas y hallazgos relacionados con el medio o la disciplina. Existen, pero son los menos.

La explicación de esto podría ser que casi no hay artistas que sitúen su práctica en un único medio. El grueso de los proyectos que se presentan se autodefinen como instalaciones que combinan distintas disciplinas. Pero no estoy segura de que sea sólo por eso. Desarrollar esta intuición en forma de texto requiere reflexiones que no caben aquí, pero lo dejo caer porque creo que merece pensarse. Por ejemplo, se da la circunstancia de que uno de los temas recurrentes en las últimas ediciones del premio, y concretamente en ésta, es la atención a las materialidades —y los materialismos— y el cambiante estatuto de los objetos/cosas. Se aborda desde lo estrictamente tangible y también desde lo simbólico y lo identitario, subrayando su potencial para transformar y ser transformados, para interpelar y para expresarse; para gestionar su desactivación, incluso. Ocuparse de todo esto podría ser una manera de plantear esas reflexiones que acabo de decir que faltan, pero de forma oblicua, poco evidente. Entrar en ellas por la parte de atrás.

insignificant: the construction of the contexts (and genealogies) that can be traced in this award, based on the references which competitors deem interesting as a validation mechanism, is in this respect conservative and sexist, and that in itself is quite significant.

The Generaciones award invites candidates to “develop an extensive project, which may or may not be finalised, giving the jury members ample insight into their creative processes”. However, what those who receive and judge the proposals perceive as valid doesn’t work the same way in the final exhibition, for although most of the projects submitted are in fact works in progress, audiences only see the finished pieces. Very rarely do the works on display reveal how they came to be. Considering the importance of visualising processes in the artwork-as-project culture we have been living in for some time now, this absence is slightly disconcerting and may be related to something that most of the submitted proposals have in common: they are hardly ever presented as formal explorations, or as investigations of procedures and materials, or simply as technical studies. I don’t mean to imply that there are no explanations of how the artists plan to build and materialise them: there are. Nor do I find it odd that no one addresses the autonomy of art—at this juncture, it’s to be expected. My point is the dearth of projects that seek out and/or experiment with problems and discoveries related to the medium or discipline in question. They do exist, but they are a distinct minority.

The reason for this may be the current shortage of artists whose practices are limited to a single medium. The bulk of the projects submitted define themselves as installations that combine different disciplines. However, I’m not sure that is the only reason. In order to explain this hunch in writing, I would have to share a series of reflections that are beside the point here, but I mention it in passing because I feel it’s worth thinking about. For example, it just so happens that one of the recurring themes in the last several editions of the award, and particularly in this

Con estas observaciones abrimos el análisis de los temas que se repiten en los proyectos de la última convocatoria de Generaciones, los que podríamos identificar como urgentes, necesarios. Y aquellos que, en vista de lo que ahora no es recurrente, nos hacen ser conscientes de lo que ha desaparecido o ha dejado de estar en el foco: retroceden el archivo y la colección, el azar, la crítica institucional, la reflexión sobre el espacio expositivo y sus usos, Google Maps, las alusiones literales a “los cuidados” y “los afectos” y el interés por compartir episodios biográficos personales, por citar algunos ejemplos.

Como la cosa es difícil de compendiar, he optado por hilvanar un batiburrillo de ideas. “No espero”, como decía Robertson Davies, “pintar el cuadro mediante la acumulación de detalles, sino mediante la colocación del énfasis donde creo que corresponde”⁴. Es mucho, de todas formas, como se verá enseguida. Empecemos por el cuerpo, que siempre ha sido el tema. Su capacidad de reformularse es inagotable. Una cosa evidente es que, conscientes del marco de la convocatoria, hay relativamente pocos artistas que presenten propuestas performativas. A veces éstas existen como punto de partida, o como episodios puntuales, pero no como planteamientos radicales en el espacio expositivo. Digamos que los cuerpos están, pero re-presentados, canalizados en propuestas de disidencia y conflicto y, casi lo que es más importante, como dispositivos de relación. Se trata de cuerpos-nodo, abiertos, porosos, trans, mutables, en las antípodas del cuerpo ensimismado y autosuficiente. Cuerpo se conjuga con identidad/género, con sexualidades disidentes, no normativas, activadoras de nuevas categorías de lo humano. Aunque lo cierto es que no hay tantos proyectos que se declaren explícitamente feministas (no llegan a diez, y aquí sí me apetece mencionar cifras), superan este número los que visibilizan haceres ligados históricamente a lo femenino en contextos específicos. Hay denuncia del exceso de normatividad (en los esquemas

one, is a focus on materialities—and materialisms—and the changing status of objects/things. This topic is approached from a strictly tangible angle, and also from the perspective of symbolism and identity, underscoring the potential of objects to transform and be transformed, to address and to express, and even to manage their own deactivation. Discussing all this might be a means of sharing those reflections which I just said were missing, but in a roundabout, unobtrusive way—coming at them from behind, so to speak.

After these remarks, we can now begin to analyse the themes that crop up repeatedly in the projects submitted to the latest edition of Generaciones, which we might describe as urgent and necessary. But also those which, judging by their decreased recurrence, make us aware of the things that have disappeared or lost their spot in the limelight: the archive and the collection, chance, institutional critique, reflections on the exhibition space and its uses, Google Maps, literal references to “caring” and “affect” and the tendency to share personal biographical episodes, to give just a few examples, have all lost ground.

The subject defies abridgement, so instead I have decided to assemble a hotchpotch of ideas. “It is not by piling up detail”, as Robertson Davies wrote, “that I hope to achieve my picture, but by putting the emphasis where I think it belongs”.⁴ Even so, there is a lot of ground to cover, as we will soon see. Let’s start with the body, which has always been *the* theme. Its capacity for reformulation is inexhaustible. One thing is clear: aware as they are of the nature of the Generaciones award, relatively few artists submitted performance proposals. Sometimes performances are used as a point of departure or presented as sporadic episodes, but not as a radical discourse in the exhibition space. We might say that bodies are present in *Generaciones 2020*, but re-presented, channelled into proposals of dissidence and conflict and, more

4 Robertson Davies, *El quinto en discordia*, Madrid, Libros del Asteroide, 2013, p. 17.

4 Robertson Davies, *Fifth Business* (New York: Penguin, 2001), p. 8.

que establecen el canon estético, por ejemplo) y de la desigualdad que implica; hay denuncia del abuso. También de la desaparición de determinadas gestualidades y la manifestación patológica de otras. Pero la cosa no se queda ahí: las derivas conceptuales que propicia la presencia de los cuerpos, desde los distintos soportes que proponen lxs artistas, socavan la sociedad capitalista y neoliberal, desestabilizando las bases de las políticas racistas y coloniales. Hay cuerpos racializados, migrantes, miradas críticas al extractivismo colonial. Algunos proyectos sobre ellos, pero también sobre otras cuestiones, hablan de violencia y de sus instrumentos materiales y simbólicos, de dolor, de la necesidad de visibilidad de la destrucción. El conflicto se plantea menos desde una noción de Historia con mayúsculas que desde la memoria y la autoetnografía. Otros (no pocos) abren caminos para la presencia subversiva de lo festivo y celebratorio, modos que proponen el arte como emancipación de lógicas productivas.

Así como no hay separación de cuerpo, vida y memoria, tampoco la hay entre cuerpo y objeto, ni se asignan sus posiciones de forma dual, en términos de vivo e inerte, por ejemplo. Los objetos-herramienta se relacionan con la precariedad. Los alimentos se asocian a cuestiones sociopolíticas y espirituales. Las máquinas se conectan con lo humano en viajes de ida y vuelta en los que están implicados procesos psicológicos y emocionales. Y esto funciona tanto para las tecnologías más recientes, ligadas a los entornos digitales, como para las obsoletas, que se rescatan y se reactualizan. Las cualidades de los materiales, tanto en su indeterminación como cuando señalan el poder, remiten a las condiciones del capitalismo que habitamos.

Los modos de producción y consumo de la sociedad contemporánea en relación a las nuevas tecnologías se abordan también desde diferentes ángulos, relacionados entre sí: los ritmos desenfrenados y la aceleración de la era digital y los estados de ansiedad ligados a ello; la omnipresencia de los sistemas de seguridad e hipervigilancia llevados al delirio, como es delirante y anárquica la presencia de la información en los nuevos medios y el consumo frenético de datos. Redes sociales, perfiles virtuales, relaciones humanas desencarnadas.

importantly, as relational devices. They are node-bodies, open, porous, trans, mutable, the antithesis of the self-absorbed, self-sufficient body. The body is wedded to identity/gender, to dissident, non-normative sexualities that activate new categories of the human. While there aren't many projects explicitly described as feminist (less than ten, and here I do feel like giving figures), a larger number draw attention to activities historically associated with women in specific contexts. There are denunciations of excessive standardisation (in patterns established by the aesthetic canon, for example) and of the inequality it entails. There is also denunciation of abuse and of the disappearance of certain gesturalities and the pathological manifestation of others. But that is not all: the conceptual currents facilitated by the presence of bodies in the different formats proposed by the artists undermine the capitalist neoliberal society, eroding the foundations of racist and colonial policies. There are racialized bodies, migrant bodies, critical examinations of colonial extractivism. A few projects about those bodies, and about other issues, speak of violence and its material and symbolic instruments, of pain and suffering, of the need to make destruction visible. Conflict is approached less from the perspective of History with a capital H than from memory and self-ethnography. Other projects (a goodly number) make way for the subversive presence of the festive and celebratory, proposing art as a form of emancipation from productive logics.

Just as there is no separation between body, life and memory, there is also none between body and object, nor are their positions assigned dually (living and non-living, for instance). Tool-objects are related to precariousness. Food is associated with socio-political and spiritual matters. Machines are linked to the human on two-way journeys that involve psychological and emotional processes. This applies to the latest technologies, associated with digital environments, as well as to their obsolete predecessors, which are resurrected and revamped. The qualities of materials, whether indeterminate or indicative of power, allude to the conditions of the capitalist society we inhabit.

Salir de las lógicas naturalizadas de los sistemas de control y orden que se imponen desde el poder; cuestionar y no aceptar, por ejemplo, las normas burocráticas.

Una parte muy importante del afán por no deslocalizar los proyectos se refleja en que abundan las reflexiones sobre el espacio. Ceden importancia temas manoseados en exceso, como los "no lugares", y cobran protagonismo propuestas para repensar el territorio que atienden a fenómenos muy generales, como las megaciudades, y muy concretos, ligados a los entornos más próximos. Podría hacerse una lista: espacios residuales; paisajes perdidos y/o sumergidos tras el actual; estructuras flotantes urbanas; calles; nuevos modelos y utopías de ciudades; espacios degradados, frágiles, ligados a usos en retroceso; lo doméstico y su raigambre como territorio de vínculos y memoria; regiones periféricas... Entre éstas últimas podrían situarse los relativamente numerosos proyectos que consideran lo rural desde perspectivas etnográficas, pero también como otras formas de decolonialidad frente a los relatos hegemónicos de corte global. Lo rural permite, también, poner sobre el tapete elementos simbólicos que generan contrastes entre la cultura popular y la alta cultura. Por ser espacio de lo real, lo utópico o lo ficcionado —volveremos sobre esto—, de posibilismo sostenible, lo rural enlaza con uno de los temas que tienen una presencia mayor en esta convocatoria, que es la crisis ecológica. En muchos de los dossieres se entrelazan alteraciones medioambientales, posicionamientos frente a la biodiversidad, referencias al Antropoceno, conexiones e interacciones entre lo vivo y lo mineral, la necesidad de reformular los hábitos de consumo en y contra el sistema capitalista, cuestionamientos del rol de los animales y el trato que reciben, etc., etc. En cierto sentido, este tipo de preocupaciones ha desplazado a las que se enunciaban tradicionalmente como relaciones entre ciencia y naturaleza, o entre seres humanos y naturaleza.

Finalmente, en lo que respecta a los espacios, lo interesante también es la continuidad en las realidades virtuales. Los medios digitales y las redes sociales a veces se exploran desde un punto de vista formal, sin más aspiraciones. Curiosamente, matizando lo que he

Contemporary society's modes of production and consumption with regard to new technologies are also approached from different yet interrelated angles: the frenzied pace and acceleration of the digital age and its attendant states of anxiety; the omnipresence of hyper-surveillance and security systems taken to deranged extremes; or the equally deranged, anarchic presence of information in the new media and the frenetic consumption of data. Social networks, virtual profiles, disembodied human relationships. Escaping from the naturalised logics of the systems of control and order imposed by the powers-that-be by questioning and refusing to accept, say, bureaucratic rules.

A very significant part of the determination not to delocalise projects is expressed in the plethora of reflections on space. Well-worn themes like "non-places" take a step back and new proposals come to the fore, ideas for rethinking the territory that focus on very general phenomena, such as megacities, and very specific ones linked to the artists' immediate surroundings. We could even make a list: residual spaces; landscapes that have been lost and/or buried beneath the present-day scenery; floating urban structures; streets; new city models and utopias; degraded, fragile spaces associated with declining customs and uses; the domestic sphere and its history as a territory of ties and memory; peripheral regions, etc. The latter might include the relatively large number of projects that consider the rural world from ethnographic perspectives, but also as other forms of decolonialism versus hegemonic global narratives. Moreover, the rural theme provides an opening for another topic of discussion, the symbolic elements that highlight the contrasts between popular or "low" culture and "high" culture. As a space of the real, the utopian or the fictionalised (we'll come back to this), as a space of sustainable possibilism, the rural ties in with one of the most popular themes in this year's award: the environmental crisis. Many of the dossiers interweave environmental alterations, attitudes towards biodiversity, references to the Anthropocene, connections and interactions between the living and the mineral, the need to reformulate consumer habits in and

afirmado al comienzo de esta parte del texto, hay propuestas sobre la naturaleza de las imágenes que se generan y circulan en este medio: la imagen pobre, los memes y los *deep fakes*. Pero también hay reflexiones sobre la validez de los presuntos paradigmas de libertad que se asocian a ellos, su sostenibilidad material (en términos de residuos) y emocional (en términos de autorrepresentación).

La ficción y sus mecanismos, su operatividad, es otro tema que se repite. Ya he mencionado que la memoria ocupa el lugar que ocupaba la Historia. Quizá esta última se identifica con un tipo de narrativa normativa poco práctica en la era de la posverdad y el escepticismo ante los relatos únicos. Ciertamente es que hay proyectos que leen la situación del presente con el que se construye Historia; la crítica al auge de los neofascismos podría ser un ejemplo. Si hay ficción, construyámosla nosotros, se enuncia en otras muchas propuestas; interrumpamos las narrativas normativas, y no sólo de los grandes discursos, sino las que pretenden, incluso, organizar formas de subjetividad y colectividad más pequeñas. Late en estos proyectos, y en otros también, en los que puede identificarse algo compartido, el deseo de experimentar con el texto/lenguaje y con la escritura. Algunos escenarios (el viaje, la utopía) propician este tipo de experimentos. No puedo dejar de relacionarlos, también, con la abundancia de propuestas que convocan prácticas rituales en relación con distintos tipos de manifestaciones de lo sobrenatural, en contextos alterados de la conciencia (a veces), más allá de lo intelectual, de máxima capacidad sensitiva y emocional. No es infrecuente que se orienten a la reparación de especies en proceso de desaparición/extinción; lo ficticio no es ajeno a lo político y lo social.

¿Cómo analizar todo esto? En términos de saberes, tamaña acumulación apelaría a lo que José Díaz Cuyás describió como “turismo epistémico”. La cita que sigue es larga y los campos de saber mencionados no coinciden exactamente con los que acabo de referir, pero lo que apunta está muy claro: “La visita a cualquier formación discursiva, ya pertenezca a la historia del arte, al psicoanálisis lacaniano, a la filosofía postestructuralista, a las teorías de género, a los estudios visuales o postcoloniales,

against the capitalist system, a questioning of the role of animals and how they are treated, etc., etc. To a certain extent, such preoccupations have taken the place of those traditionally referred to as relations between science and nature, or between humans and nature.

Finally, with regard to spaces, the continued presence of virtual realities is quite interesting. Digital media and social networks are occasionally explored from a formal point of view, without further ambitions. Curiously, qualifying what I said at the beginning of this section of the text, there are proposals about the nature of the images generated and circulated in these channels: the poor image, the meme and the deep fake. But there are also reflections on the validity of the supposed paradigms of freedom associated with them, their material sustainability (in terms of waste) and their emotional sustainability (in terms of self-representation).

Another topic that surfaces repeatedly is fiction and its mechanisms, its operability. I have already mentioned that memory has taken the place once occupied by History. Maybe History is associated with a normative type of narrative that is no longer practical in the post-truth era, when univocal stories are viewed with scepticism. True, there are projects that read the situation of the present which constructs History—the critique of the rising tide of neo-fascism is a case in point. If there is fiction, then let’s be the ones who make it, many other proposals seem to say: let’s disrupt the mainstream narratives, and not just the major discourses but also those that aspire to organise smaller forms of subjectivity and collectivity. In these projects, and others that seem to have something in common, I sense a latent desire to experiment with text/language and writing. Certain scenarios (travel, utopia) are conducive to such experiments. I also can’t help seeing a connection between them and the many proposals that summon ritual practices related to different manifestations of the supernatural, to altered states of consciousness (sometimes) beyond the intellectual plane, to states of heightened sensitivity and emotion. These are often oriented towards rescuing species on the verge of disappearance/extinction,

a la sociología, a la antropología o a la física cuántica, puede permitirle [al artista] hacer una provisión de recuerdos que servirán —de vuelta al artworld— como fuente y fundamento conceptual de la obra. No se trata en absoluto de una posición de desventaja o necesariamente negativa. Partiendo de la base de que en el ámbito turístico sí se ha realizado la utopía del ‘todos somos turistas’, las bondades o debilidades de estos viajes epistémicos a los que aludimos dependerán, como ocurre con cualquier tour, del modo en que cada individuo los afronte”⁵.

Estamos hablando de temas y, a propósito de este plural, también me gustaría explicar la importancia de la conexión. Es difícil transmitirlo en un texto descriptivo tan prolijo como el que acabo de construir, en el que, para colmo, las frases van una detrás de otra y en filas verticales. Quizás se entienda con otra cita, esta vez de Chus Martínez, que para describir la investigación basada en prácticas artísticas habla de cómo los artistas crean “asociaciones precisas y minuciosas de un saber a otro, de los sentidos a la mente” y sugiere que una herramienta para esa asociación es la imaginación⁶.

Han ido surgiendo en estas páginas datos sobre perfiles, sobre artistas que están (o no) en el sistema de diferentes maneras, sobre estudios y saberes; han ido surgiendo temas. Recupero la frase final de la cita de Díaz Cuyás y compruebo que, efectivamente, el *modo* es lo que se escapa. Ya lo advertí al principio: contar *Generación 2020* a partir de los dosieres que se presentan sólo permite que el arte se cuele un

5 José Díaz Cuyás, “Mostrar y demostrar: arte e investigación”, *Futuro público* (15-2-2012). Disponible en: <http://futuropublico.net/2012/02/15/mostrar-y-demostrar-arte-e-investigacion/>.

6 Chus Martínez, “Felicidad clandestina. Qué queremos decir con investigación artística”, *Index*, 0 (Otoño 2010). Disponible en: https://www.macba.cat/uploads/20111122/00_cas.pdf.

as the fictional is not always separate from the political and the social.

So how do we analyse all this? In terms of knowledges, such a vast stockpile seems to point to what José Díaz Cuyás called “epistemic tourism”. The following quotation is lengthy, and the fields of knowledge it identifies do not tally exactly with those I have just mentioned, but it makes a very clear point: “Visiting any discursive education—be it art history, Lacanian psychoanalysis, post-structuralist philosophy, gender theories, visual or post-colonial studies, sociology, anthropology or quantum physics—allows artists to stock up on souvenirs which, when they return to the art world, can serve as a source and conceptual basis of their work. This certainly does not put them at a disadvantage, and it is not necessarily a bad thing. If we concede that, as far as the tourism industry is concerned, the utopian dream of ‘everyone is a tourist’ has become a reality, the benefits or drawbacks of these epistemic travels will depend, as with any tour, on how each individual approaches them.”⁵

We are talking about themes and, apropos of that plural noun, I would also like to explain the importance of connection. This is difficult to convey in a text as descriptive and long-winded as the one I have just concocted, where, to make matters worse, one sentence follows another and they are all arranged in vertical rows. Perhaps I can clarify with another quotation, this time from Chus Martínez, who, attempting to define research based on artistic practices, spoke of how artists make “precise and acute movements between areas of knowledge, between the senses and understanding”, and pointed to imagination as a tool for effecting these movements.⁶

5 José Díaz Cuyás, “Mostrar y demostrar: arte e investigación”, *Futuro público* (15-2-2012). Available at: <http://futuropublico.net/2012/02/15/mostrar-y-demostrar-arte-e-investigacion/>.

6 Chus Martínez, “Clandestine Happiness. What Do We Mean by Artistic Research?”, *Index*, 0 (Autumn 2010). Available at: https://www.macba.cat/uploads/20111122/00_eng.pdf.

poco. Con todo y con eso, espero que también se hayan podido hacer visibles otras cosas que pasan en relación con el arte joven en nuestro contexto y que se puedan abrir conversaciones estando de acuerdo y sobre todo, por favor, en contra.

De cualquier manera, me gustaría terminar con una reflexión sobre la parte de ese arte joven que llega a la convocatoria que podría llegar a conformar, junto a todo el que queda fuera, algo semejante a una generación. “Una generación”, dice el poeta argentino Gabriel Cortiñas, “está formada, entre otras cosas, por aquellos que se reúnen en torno a un problema”. La cita la he tomado de María Salgado, que considera que el concepto de generación es “muy obsoleto”. Busca otros nombres para alianzas que lo desborden: “grupo de afinidad” o “célula” que “se reúne en torno a un problema de poética”⁷. Valga esta reflexión para todas las prácticas artísticas y para que pensemos con ella en cómo sería eso que, desde luego, se *generase* desde dentro, no desde fuera.

7 María Salgado, “U: lo que puede una. Epílogo a CO CO CO U de Luz Pichel, versionado por Ángela Segovia”, 2017. Disponible en: https://www.academia.edu/33262695/U_lo_que_puede_una_Ep%C3%ADlogo_a_CO_CO_CO_U_de_Luz_Pichel_versionado_por_%C3%81ngela_Segovia_2017.

All sorts of things have surfaced in these pages: information on profiles, artists who are (or aren’t) in the system in different ways, studies and knowledges. In sum, themes. Rereading the end of the quoted excerpt from Díaz Cuyás’ article, I realise that the elusive element is, indeed, the *how*. I warned readers of this at the beginning: any attempt to discuss the *Generación 2020* exhibition with nothing but the submitted dossiers at hand can only offer a brief glimpse of the art itself. Nevertheless, I hope this text has also offered glimpses of other things that are happening with young artists in our context, things that will spark conversations between those in favour and, above all—please—against these words.

In any case, I would like to conclude with a reflection on the portion of that young art which makes it to the Generación award and could conceivably constitute, along with everything that is left out, something akin to a generation. “A generation”, according to the Argentine poet Gabriel Cortiñas, “is comprised, among other things, of individuals who come together around a problem”. I borrowed this quotation from María Salgado, who believes that the concept of generation is “very obsolete”. She seeks other names for alliances that overflow its bounds: a “group of affinity” or “cell” of individuals who “gather round a problem of poetics”.⁷ This idea can be applied to all artistic practices, and we should use it to imagine what it would be like if something *generated* itself from within, rather than being generated from without.

7 María Salgado, “U: lo que puede una. Epílogo a CO CO CO U de Luz Pichel, versionado por Ángela Segovia”, 2017. Available at: https://www.academia.edu/33262695/U_lo_que_puede_una_Ep%C3%ADlogo_a_CO_CO_CO_U_de_Luz_Pichel_versionado_por_%C3%81ngela_Segovia_2017.

Generaciones 2020

INSTALACIÓN. OBJETOS
ESCULTÓRICOS DE BISMUTO
DIMENSIONES VARIABLES

INSTALLATION. BISMUTH
SCULPTURAL OBJECTS
DIMENSIONS VARIABLE



JAVIER ARBIZU
KNEE-DEEP, 2020

JAVIER ARBIZU — KNEE-DEEP



El bismuto es un metal frágil, pues su ductilidad y maleabilidad es nula. Aun así, será el último elemento en desintegrarse en el universo. Debido a que se expande al solidificarse, su cristalización genera maclas escalonadas y la capa de óxido de su superficie provoca el fenómeno conocido como interferencia en láminas delgadas, mostrando al ojo humano los colores del arcoíris. Irónicamente, pese a estar rodeado de metales peligrosos para el medioambiente, es poco tóxico y relativamente barato, considerando su escasez y la dificultad de encontrarlo, ya que no parece importante para ningún sector de la industria ni la medicina. Además, pese a que no existe de manera natural en ninguna forma de vida, es el metal que parece tener un mayor deseo de comunicarse con nosotros.

El trabajo de Javier Arbizu con este material pretende articular la elusiva idea de una materialidad que es, en sí misma, heterogénea, en sí misma un diferencial de intensidades, en sí misma una vida. Así, continuando con sus trabajos anteriores, el artista parte de diferentes fragmentos del cuerpo humano, como cabezas, orejas, dedos o espaldas, para presentar una serie de esculturas huecas hechas con bismuto. El interior de las mismas contiene cristalizaciones en forma de maclas escalonadas que reflejan los colores propios de la oxidación, mientras que en la superficie exterior se aprecia tanto la textura de la piel del modelo humano como las arrugas y grietas propias del metal, en una suerte de dialéctica entre lo humano y lo metálico, entre lo líquido y lo sólido, lo frágil y lo imperecedero.

El trabajo de Javier Arbizu pretende así articular un materialismo vital donde no hay ningún punto de quietud pura, ningún átomo indivisible que no esté dotado de fuerza virtual. El proyecto **Knee-deep** toma como referencia el motivo medieval del hombre como representación en miniatura del cosmos (microcosmos) y su recíproco, el cosmos como representación a gran escala del hombre (macroanthropo), planteando la paradoja de un algo pequeño dentro de algo grande y un algo grande dentro de algo pequeño. Un lugar en el que lo semejante conoce a lo semejante y cuyo fin es pensar en la afinidad entre el hombre y el mundo, entre lo exterior y lo interior, lo universal y lo particular.

JAVIER ARBIZU

ESTELLA (NAVARRA), 1984

Artista, comisario y gestor cultural, Javier Arbizu vive y trabaja en Bilbao. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca y máster en Bellas Artes (MFA) por el San Francisco Art Institute de California, ha recibido la beca Fulbright del San Francisco Art Institute; la beca Segundo Vicente de la Fundación Vicente y García Corselas de la Universidad de Salamanca; la beca de Ampliación de Estudios Artísticos y Ayudas para Proyectos de Artes Plásticas del Gobierno de Navarra; la beca de Gestión Cultural MAEC-AECID para prácticas en la Embajada de España en Sudán, Sudán del Sur y Eritrea; y la beca Erasmus para la realización de un curso de intercambio en la Kunsthochschule Kassel de Alemania. Entre otras, ha realizado residencias en la Academia de España en Roma, la Blueproject Foundation de Barcelona, BilbaoArte y el Kulturabteilung Vorarlberg-Kunsthhaus de Bregenz (Austria). Ha sido galardonado con los premios Anne Bremer Memorial, Murphy and Cadogan Contemporary Art Award e Inéditos de la Casa Encendida. Ha expuesto obra en el Museo Fundación Jorge Oteiza, la Blueproject Foundation, ArcoLisboa, Volta Basel, Scope Miami Beach, ArteSantander, Centro de Arte Contemporáneo Huarte y Centre Cultural La Nau de Valencia, así como en las galerías Lisi Hämmerle de Bregenz, Ángeles Baños de Badajoz, Espacio Valverde de Madrid y Diego Rivera y SOMArts de San Francisco.

Bismuth is a brittle metal, as its ductility and malleability are virtually non-existing. Even so, it will be the last element in the universe to disintegrate. Because bismuth expands when it solidifies, the crystallisation process generates stair-step structures and the oxide layer on its surface produces a phenomenon known as thin film interference, which the human eye perceives as the colours of the rainbow. Ironically, despite being surrounded by environmentally hazardous metals, bismuth has very low toxicity. It is also relatively cheap, considering how scarce and difficult to find it is, as it apparently has no significant industrial or medical applications. Moreover, although bismuth does not occur naturally in any life form, it seems to have a stronger desire to communicate with us than any other metal.

Javier Arbizu's work with this element attempts to express the elusive idea of a material that is inherently heterogeneous, a differential of intensities in itself, a life in itself. Building on his previous works, the artist explores different parts of the human body—heads, ears, fingers or backs—to create a series of hollow sculptures made of bismuth. Inside these sculptures we can see stair-step twinned crystals that reflect the typical colours of oxidation, while on the outer surface we see the texture of the human model's skin as well as the wrinkles and cracks of the metal, creating a kind of dialectic between human and metallic, liquid and solid, fragile and imperishable.

In this way, Javier Arbizu attempts to articulate a vital materialism where there is no absolute still point, no indivisible atom lacking virtual force. **Knee-deep** draws on the medieval image of man as a miniature representation of the cosmos (microcosm) and the inverse notion of the cosmos as an enlarged representation of man (macro-anthropos), positing the paradox of something small inside something large and something large inside something small. A place where that which is alike meets with the ultimate goal of meditating on the affinity between humanity and the world, exterior and interior, the universal and the individual.

JAVIER ARBIZU

ESTELLA (NAVARRA), 1984

An artist, curator and cultural manager, Javier Arbizu lives and works in Bilbao. He earned a BFA from the University of Salamanca and an MFA from the San Francisco Art Institute in California. He has received a Fulbright Scholarship to attend the San Francisco Art Institute; a Segundo Vicente Grant from Fundación Vicente y García Corselas at the University of Salamanca; a Grant for Advanced Art Education and Support for Visual Arts Projects from the Regional Government of Navarre; a MAEC-AECID Cultural Management Grant for Internships at the Spanish Embassy in Sudan, Southern Sudan and Eritrea; and an Erasmus scholarship to study at the Kunsthochschule Kassel in Germany. He has also done residencies at the Academy of Spain in Rome, the Blueproject Foundation in Barcelona, BilbaoArte, and the Kulturabteilung Vorarlberg-Kunsthhaus Bregenz in Austria, among other venues. He is a recipient of the Anne Bremer Memorial Prize and the Murphy & Cadogan Contemporary Art Award, and was selected to participate in La Casa Encendida's Inéditos. He has shown work at Museo Fundación Jorge Oteiza, Blueproject Foundation, ARCOLisboa, Volta Basel, Scope Miami Beach, ArteSantander, Centro de Arte Contemporáneo Huarte, and Centre Cultural La Nau, Valencia, as well as at Galerie Lisi Hämmerle in Bregenz, Galería Ángeles Baños in Badajoz, Espacio Valverde in Madrid, and the Diego Rivera Gallery and SOMArts in San Francisco.





O arrais do mar plantea una radiografía nocturna de un territorio en el que varias acciones simultáneas establecen una compleja relación entre el mar y la costa. Con una visión circular del tiempo y los acontecimientos, la naturaleza y lo humano dialogan en una amalgama de coreografías nocturnas que terminan por difuminarse. Estas acciones, aparentemente independientes, conforman un paisaje a través de la luz, el movimiento y el sonido.

La película registra una jornada nocturna de la última comunidad de pescadores que emplea el arte de la *xàvega*, un tipo de pesca tradicional desaparecida en el litoral español y en proceso de extinción en Portugal que apenas ha evolucionado a lo largo de los siglos. Declarada Patrimonio Cultural Inmaterial en 2017, esta práctica se lleva a cabo con una red de cerco que es transportada a dos kilómetros de la costa por una barca conectada mediante un cable a dos tractores y que más tarde es recuperada desde la costa de forma tanto física como mecánica, en una recogida que, hasta hace pocos años, era realizada por bueyes.

Al anochecer, los pescadores llegan con los tractores, iluminando la orilla, dejan caer las redes de *xàvega* y exhiben sus capturas sobre la arena, entre las que no sólo hay pescado, sino también todo aquello que la red arrastra del fondo del Atlántico. Con estos objetos encontrados crean sus propios altares, donde se funden historia y leyenda, construyendo el imaginario colectivo asociado al territorio y ubicándonos en un espacio atemporal nocturno iluminado por focos.

Al mismo tiempo, en la película, bajo el inmenso acantilado, a pocos metros del mar, en un camino de tierra sin asfaltar rodeado por arbustos y vegetación, otros cuerpos deambulan por el terreno, buscando entre ellos encuentros sexuales ocasionales.

O arrais do mar retrata un espacio sin centro y sin apenas vigilancia en el que determinadas acciones que han sido desplazadas encuentran su lugar. Es una lectura contemporánea de la espera y un retrato a modo de escenografía territorial durante un intervalo de tiempo. Una experiencia sensorial y caleidoscópica que, jugando con la dualidad entre varios escenarios, difumina la frontera entre lo que se ve y lo que no puede ser visto.

Colaboran: Odile Atthalin, José María Avilés, Juan Baraja, Borja Caro, Rafael Celda, Simon Depardon, Julieta Juncadella, Salomé Lamas, Carlos Magalhaes, Alana Mejía González, Miguel Moraes Cabral, Carlos Muguiro, Gabriel Ruiz-Larrea, Clara Rus, María Ulecía, Óscar Vincentelli, EQZE, Rodrigo Delgado y Metametal.

ELISA CELDA
MADRID, 1995

Elisa Celda estudió cine en EQZE (San Sebastián) y ECAM (Madrid). Su trabajo se basa en la experimentación cinematográfica y la investigación etnográfica, prestando especial atención al espacio donde confluyen realidad, tradición y ficción. Ha presentado su obra en festivales e instituciones como el Festival Internacional Play-Doc, el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el Ionion Center for the Arts and Culture de Metaxata (Kefalonia, Grecia), el Centro Cultural de España en Montevideo y PHotoEspaña.

O arrais do mar is a nocturnal X-ray of a territory where several simultaneous actions establish a complex relationship between sea and shore. Taking a circular view of time and events, nature and humanity dialogue in an amalgam of night-time choreographies that eventually fade away—seemingly unrelated actions that come together to form a landscape of light, motion and sound.

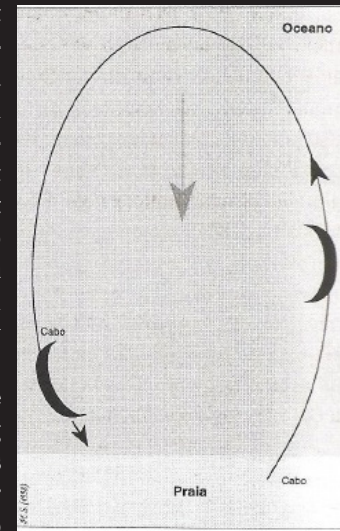
The film records a night at sea with the last surviving community of fishermen who still practice the art of *xàvega*, a traditional form of trawl fishing that has barely changed for centuries, though it has disappeared from the coast of Spain and is on the verge of extinction in Portugal. Recognised as Intangible Cultural Heritage in 2017, this practice involves taking a trawl net two kilometres out from the shore, drawn by a boat with a cable connected to two tractors. The net is later pulled in by both physical and mechanical means, though until quite recently this was done by oxen.

At dusk, the fishermen arrive with the tractors, illuminating the shore, let the *xàvega* nets fall on the sand and display their catch, which includes fish but also everything else the net drags up from the bottom of the Atlantic. They use those salvaged objects to create their own altars, where history and legend intertwine, constructing a collective imagery of the territory and situating us in a timeless nocturnal setting illuminated by spotlights.

At the same time, in the film, we see other bodies prowling along a dirt road surrounded by shrubs and plants under the huge cliffs, just a few metres from the sea, seeking casual sexual encounters.

O arrais do mar portrays a centre-less, virtually unguarded space where displaced actions find their place. It is a contemporary interpretation of the notion of waiting and a portrait of a territorial setting captured over a period of time: a kaleidoscopic sensory experience which, by playing with several scenes and their duality, blurs the boundary between the seen and the unseen.

Collaborators: Odile Atthalin, José María Avilés, Juan Baraja, Borja Caro, Rafael Celda, Simon Depardon, Julieta Juncadella, Salomé Lamas, Carlos Magalhaes, Alana Mejía González, Miguel Moraes Cabral, Carlos Muguiro, Gabriel Ruiz-Larrea, Clara Rus, María Ulecía, Óscar Vincentelli, EQZE, Rodrigo Delgado and Metametal.



ELISA CELDA
MADRID, 1995

Elisa Celda studied film at EQZE (San Sebastián) and ECAM (Madrid). Her work is based on cinematographic experimentation and ethnographic research, focusing particularly on the space where reality, tradition and fiction converge. She has presented her creations at various festivals and institutions, including the Play-Doc International Documentary Festival, the Círculo de Bellas Artes in Madrid, the Ionion Center for the Arts and Culture (Metaxata, Kefalonia Island, Greece), the Cultural Centre of Spain in Montevideo, and PHotoEspaña.

OIER IRURETAGOiena

PAISAJE SIN MUNDO (MURAL) [WORLD-LESS LANDSCAPE (MURAL)], 2020

INSTALACIÓN
DIMENSIONES VARIABLE

INSTALLATION
DIMENSIONS VARIABLE







En su obra *Retrotopía* (Barcelona, Paidós, 2017), el filósofo Zygmunt Bauman entendía el término homónimo como una negación de la negación de la utopía, señalando que proyectamos las utopías en el pasado preindustrial en lugar de hacerlo en el futuro; nostalgia por tiempos pasados conceptualizados más positivamente de lo que realmente fueron. El interés y la preocupación por esta situación actual es el paisaje de fondo que acompaña a Oier Iruretagoiena en la realización de este proyecto. El resultado del proceso son una serie de trabajos articulados a partir del corte y cosido de pinturas abandonadas y recuperadas.

Paisaje sin mundo (mural) consiste en la rearticulación y ensamblaje de pinturas que durante algún tiempo decoraron viviendas particulares y que después fueron desechadas. Los motivos que muestran esas pinturas —encontradas en diferentes ciudades a lo largo de varios meses— son paisajes rurales o naturalezas domesticadas para el cultivo. Además de la atracción hacia la materialidad de la pintura y del hecho de que sean obras únicas y no reproducibles, la elección de este material de trabajo ha estado marcada simultáneamente por el propio interés del artista en lo rural y por la dirección que las propias pinturas han ido marcando.

El pintor y el campesino probablemente veían cosas diferentes ante la misma panorámica. Donde el pintor veía un paisaje calmado y silencioso, la mirada del campesino se centraba en múltiples rastros y presagios, pues su relación con el entorno, demasiado cercana, le obligaba a actuar, a mirar, de otra manera. Es necesaria pues una distancia para componer una oda al campo, para recrearlo como lugar exótico, bucólico o idílico.

OIER IRURETAGOIENA
RENTERÍA (GUIPÚZCOA), 1988

Oier Iruretagoiena empezó su andadura artística en la música experimental y posteriormente ha ido abriéndose a otros formatos, como la escultura, el texto y el vídeo. En 2011 se licenció en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco/EHU y en 2018 completó el programa de residencia WIELS de Bruselas. Entre otros espacios, ha expuesto individualmente en el Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz (2011), el espacio Halfhouse de Barcelona (2014) y la galería CarrerasMugica de Bilbao (2015 y 2019). Recientemente ha participado en exposiciones colectivas en el Azkuna Zentroa de Bilbao (*Bi Dos Two*, 2018), el Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera de San Sebastián (*Cale, cale, cale! Caale!!!*, 2017, comisariada por Juan Canela), la galería Elba Benítez de Madrid (*Otzan*, 2016) y la muestra sin título comisariada en 2018 por David Bestué en Halfhouse, así como en el programa *LaPublika* de la productora artística Consonni de Bilbao (2016). También ha actuado en festivales y espacios artísticos como la sala Arteleku de San Sebastián durante el festival de música electrónica Elektronikaldia; el Espacio Menosuno y el Festival In-Sonora de Madrid; el Festival Ertz de Otras Músicas, celebrado en Bera (Navarra); el Zarata Fest de Bilbao; el Festival LEM, Cicle HUM y L'ull Cec, celebrados en Barcelona; y los festivales internacionales Tuned City de Berlín, Rhizomes de París y San Serriffe de Ámsterdam. Ha publicado su trabajo en sellos discográficos como Test Tube Records, Creative Sources, Obs, Zeromoon y Nueni Records. Desde 2010 es uno de los coordinadores del espacio Club Le Larraskito y, desde 2015, coordina junto a Miguel A. García y Enrike Hurtado el Programa Hotsetan del Azkuna Zentroa, ambos en Bilbao.

In *Retrotopia* (Cambridge: Polity Press, 2017), philosopher Zygmunt Bauman defined the title concept as a negation of utopia's negation, explaining that we locate our utopian visions in the pre-industrial past instead of the future: a nostalgic longing for the “good old days”, which we imagine as far better than they actually were. The interest in and concern with this current situation is the background landscape that has accompanied Oier Iruretagoiena in the creation of this project. The result of the process is a series of works based on cutting and sewing abandoned, salvaged paintings.

Paisaje sin mundo (mural) [World-less Landscape (Mural)] rearticulates and assembles paintings that adorned private homes for a time and were later discarded. The motifs of the original paintings, found in different cities over the course of several months, are rural landscapes or scenes of nature domesticated for farming. In addition to the attraction towards the material quality of painting and the fact that these are unique, inimitable works, the choice of this working material was dictated by the artist's own interest in the rural world and by the direction which the paintings themselves indicated he should take.

Faced with the same panoramic view, painter and peasant probably saw very different things. Where the painter saw a peaceful, quiet landscape, the farmer's eye picked up on numerous traces and omens, as his too-close relationship with the land forced him to act and see it differently. A certain detachment is therefore needed in order to compose an ode to the countryside, recreating it as an exotic, bucolic or idyllic place.

OIER IRURETAGOIENA
RENTERÍA (GUIPÚZCOA), 1988

Oier Iruretagoiena began his artistic career in experimental music and later branched out into other media, such as sculpture, text and video. He earned a BFA from the University of the Basque Country/EHU in 2011 and completed the WIELS residency programme in Brussels in 2018. Among other venues, he has shown work individually at Centro Cultural Montehermoso in Vitoria-Gasteiz (2011), Halfhouse in Barcelona (2014), and Galería CarrerasMugica in Bilbao (2015 and 2019). He has recently participated in group shows at Azkuna Zentroa in Bilbao (*Bi Dos Two*, 2018), Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera in San Sebastián (*Cale, cale, cale! Caale!!!*, 2017, curated by Juan Canela), and Galería Elba Benítez in Madrid (*Otzan*, 2016), as well as at the untitled exhibition curated by David Bestué at Halfhouse in 2018 and the programme *LaPublika*, organized by the Bilbao-based art production company Consonni (2016). He has also performed at festivals and art venues such as Arteleku (San Sebastián) during the Elektronikaldia Electronic Music Festival; Espacio Menosuno and the In-Sonora Festival in Madrid; the Ertz Festival of Other Music in Bera, Navarre; Zarata Fest in Bilbao; LEM Festival, Cicle HUM and L'ull Cec in Barcelona; and the international festivals Tuned City (Berlin), Rhizomes (Paris) and San Serriffe (Amsterdam). His work has been released on various labels, including Test Tube Records, Creative Sources, Obs, Zeromoon, and Nueni Records. Since 2010 he has been one of the coordinators of Club Le Larraskito and, since 2015, he has coordinated, with Miguel A. García and Enrike Hurtado, the Hotsetan Programme at Azkuna Zentroa, both in Bilbao.



INSTALACIÓN. DOS ÓLEOS
SOBRE LIENZO, VÍDEO, TELA
DE SEDA Y COJÍN
DIMENSIONES VARIABLES

INSTALLATION. TWO OILS ON
CANVAS, VIDEO, SILK FABRIC
AND CUSHION
DIMENSIONS VARIABLE



GALA KNÖRR
GOOD BAD NOT EVIL,
2020



En la actualidad el poder de la imagen digital es tan viral que ha terminado conformando nuestra descripción reactiva multidimensional de la cotidianidad y cómo nos informamos sobre los acontecimientos actuales en los medios electrónicos de manera casi inmediata. Las imágenes digitales han jugado un papel fundamental en dos de los momentos políticos y sociales más sísmicos de la cultura occidental del siglo XXI: la elección de Donald Trump como presidente de Estados Unidos y el referéndum celebrado en el Reino Unido para abandonar la Unión Europea, comúnmente conocido como Brexit.

El filósofo italiano Franco “Bifo” Berardi (Bologna, 1948) nos recordaba que pasamos cada vez más tiempo existiendo en la realidad digital como transeúntes electrónicos que reflejan su psique en las redes. Una realidad que, por medio del aislamiento y la hipernormalización, secuestra nuestra capacidad de creación de los significados compartidos que dan sentido a la existencia de un reino o consciencia colectiva.

Gala Knörr ha investigado y analizado esas reacciones para crear un proyecto —a modo de instalación con obras pictóricas de gran formato y un vídeo— en el que se muestra la reacción compartida colectiva ante sucesos reales basada en imágenes virales del lenguaje postinternet y la simbología *millennial* traducidas al medio artístico.

La genealogía de las imágenes que consumimos, creamos, alteramos y compartimos para definir aspectos de nuestras multirrealidades siempre ha sido de origen dudoso, pero, aun así, éstas forman parte del patrimonio de la sociedad capitalista digital. Más allá de lo obvio, tienen una connotación especulativa y relacional, como es la habilidad de provocar un sentimiento de reconocimiento, o espejo, en el usuario o espectador. Por ejemplo, el meme está relacionado lingüísticamente con la palabra francesa *même*, utilizada para referirse a aquello que es lo mismo o es igual.

El proyecto **Good Bad Not Evil** indaga en la naturaleza de las imágenes digitales, la “imagen pobre”, los memes y los *deep fakes* para transmitir la absurda pero poderosa naturaleza asociativa de las imágenes de Internet y su transferencia de poder de la realidad digital a la realidad vivida.

GALA KNÖRR

VITORIA-GASTEIZ (ÁLAVA), 1984

Artista multidisciplinar, Gala Knörr ha trabajado en los campos de la pintura, la fotografía y el vídeo. Su práctica artística explora la intersección de la tecnología y la identidad en la sociedad contemporánea. Licenciada en Bellas Artes por The New School's Parsons en París, obtuvo un máster en Bellas Artes por la Central Saint Martins de la University of the Arts de Londres. Fue seleccionada para el taller dirigido por Txomin Badiola en Madrid 45 y ha realizado residencias artísticas en la Cité internationale des arts de París (2015), el Centro de Cultura Contemporánea La Térmica de Málaga (2016), BilbaoArte (2016-2017), The Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York (2017) y el Museu de Belles Arts de Castellón (2018). En 2018 y 2019 ha sido artista visitante en el Centre for Postcolonial Studies de la Goldsmiths University de Londres. En 2017 recibió la beca Basque Artist Program del Solomon R. Guggenheim Museum, en 2018 la beca Cultura Resident Investigación del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana y en 2018 la subvención para la Creación-Producción Artística del Departamento de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco. En 2014 fue seleccionada para The Columbia Threadneedle Prize del Mall Galleries de Londres y en 2017 fue finalista del Premi Miquel Casablanques del Sant Andreu Contemporani de Barcelona. Ha recibido diversas distinciones internacionales y en 2010 fue galardonada con el Premio Emergencias 2.0 de La Casa Encendida.

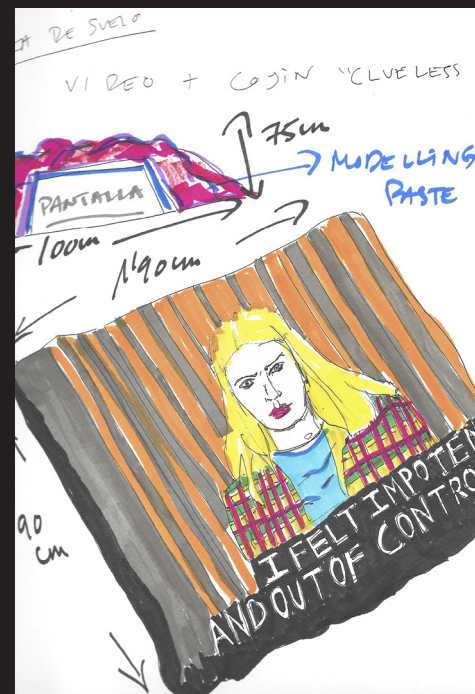
These days, the power of the digital image is so viral that it has ended up defining our reactive multidimensional description of everyday life and how we receive information on current events from online media almost immediately. Digital images played a key role in two of the most earth-shattering political and social moments in twenty-first-century Western culture: the election of Donald Trump as president of the United States and the Brexit referendum to leave the European Union held in the United Kingdom.

Italian philosopher Franco “Bifo” Berardi (Bologna, 1948) reminded us that we are spending more and more time living in a digital reality, as electronic nomads whose souls are reflected online. By means of isolation and hyper-normalisation, that reality robs us of the ability to create the shared meanings that justify the existence of a collective consciousness or realm.

Gala Knörr has investigated and analysed those reactions to create a project—an installation with large-format paintings and a video—in which she shows the shared, collective response to real-life events based on viral images of post-Internet language and millennial symbols translated into the medium of art.

The images we consume, create, edit and share to define aspects of our multi-realities have always had a dubious pedigree, but they are nevertheless part of the digital capitalist society's heritage. Aside from the obvious, they also have speculative and relational connotations, such as the ability to trigger a sense of self-recognition, or mirroring, in users or viewers. For instance, the digital meme is linguistically related to the French word *même*, used to refer to something that is the same or equal.

Good Bad Not Evil explores the nature of digital images, the “poor image”, memes and deep fakes in an attempt to illustrate the absurd yet powerful associative nature of Internet imagery and its transference of power from digital reality to real-life experience.



GALA KNÖRR

VITORIA-GASTEIZ (ÁLAVA), 1984

Multidisciplinary artist Gala Knörr has worked in the fields of painting, photography and video. Her artistic practice explores the intersection of technology and identity in contemporary society. She earned a BFA from Parsons Paris (the European campus of The New School) and an MFA from Central Saint Martins, University of the Arts London. She was chosen to participate in the workshop led by Txomin Badiola at Madrid 45 and has done art residencies at the Cité Internationale des Arts (Paris, 2015), Centro de Cultura Contemporánea La Térmica (Málaga, 2016), BilbaoArte (Bilbao, 2016–2017), Solomon R. Guggenheim Museum (New York, 2017), and Museu de Belles Arts (Castellón, 2018). In 2018 and 2019 she was a visiting artist at the Centre for Postcolonial Studies (Goldsmiths, University of London). She received a grant

to participate in the Basque Artist Program at the Solomon R. Guggenheim Museum in 2017, as well as the Cultura Resident Research Grant from the Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana in 2018 and the Artistic Production and Creation Grant from the Regional Department of Culture and Linguistic Policy of the Basque Country in 2018. In 2014, she was shortlisted for the Columbia Threadneedle Prize, awarded by Mall Galleries in London, and in 2017 she was a finalist in the Miquel Casablanques Prize, organised by Sant Andreu Contemporani in Barcelona. She has received various international distinctions, and in 2010 she was awarded the Emergencias 2.0 Prize by La Casa Encendida.

CLAUDIA REBECA
LORENZO
TXUKELA, 2020



INSTALACIÓN. ACUARELA LÍQUIDA,
CERAS Y OBJETOS ESCULTÓRICOS DE
ESCAJOLA, METAL, CEMENTO, RESINA
Y PLÁSTICO
DIMENSIONES VARIABLES

INSTALLATION. LIQUID WATERCOLOUR,
CRAYON AND SCULPTURAL OBJECTS
MADE OF PLASTER, METAL, CEMENT,
RESIN AND PLASTIC
DIMENSIONS VARIABLE



CLAUDIA REBECA LORENZO — TXUKELA



El título **Txukela** proviene de la palabra “perro” en el habla de los gitanos que viven en el País Vasco, el erromintxela, una forma criollizada del romaní con grandes influencias léxicas del euskera. Este título hace referencia a un fragmento de un haiku del escritor japonés Kobayashi Issa, “Perro dormido”, que es asimismo el título del anterior proyecto de Claudia Rebeca Lorenzo.

Una de las características de los poemas japoneses denominados haikus es la contemplación e inclusión de todos los elementos simbólicos que se encuentran en el tejido social, generando contrastes entre la llamada cultura popular y la alta cultura. La artista muestra un especial interés por Issa, pues este autor japonés emplea un lenguaje más desordenado e impulsivo que en el haiku tradicional, incluyendo argot e incluso palabras en chino. También se interesa por el carácter de diario que encuentra en el haiku, que, partiendo de lo cotidiano, le permite trasladar ese aspecto a su trabajo en forma de impresiones plásticas de lo vivido. Esta cuestión es fundamental en la práctica de la artista pues, además de abordar en su trabajo las cuestiones materiales de la propia disciplina, en éste se entremezclan, inevitablemente, aspectos biográficos.

En **Txukela**, Claudia Rebeca Lorenzo continúa dando forma —y cubriendo con celo— a sus esculturas, gestando piezas durante el proceso que terminan por convertirse en bustos. Le interesa especialmente el peso simbólico que el busto ha tenido a lo largo de la historia del arte, desde los bustos cicládicos, pasando por los retratos de Nefertiti, hasta los bustos de Bruce Nauman —si hablamos de un contexto contemporáneo— o incluso los primeros trabajos de Lucio Fontana.



CLAUDIA REBECA LORENZO
LOGROÑO (LA RIOJA), 1988

Licenciada en Bellas Artes y máster en Investigación y Creación, ambos por la Universidad del País Vasco/EHU, Claudia Rebeca Lorenzo ha participado en la escuela de arte experimental Ka-

lostra de San Sebastián y en el Programa de Estudios Independientes del Museu d'Art Contemporani de Barcelona dirigido por Paul B. Preciado. Ha realizado residencias artísticas en la NauEstruch de Sabadell (2017) y en el Centro Internacional de Cultura

Contemporánea Tabakalera de San Sebastián (2019). Entre sus exposiciones individuales y colectivas más recientes destacan *Cabeza, frente, Cabeza* en Salón (Madrid), *Bi Dos Two* en el Azkuna Zentroa (Bilbao), *Neta Inu Ni* en Torre de Ariz (Basauri, Vizcaya), *La primera piedra* en el centro Hangar (Barcelona), *Herlieve* en Ciudadela (Pamplona), *Pliegue* en la sala OKELA (Bilbao) y *Ertibil* en la Sala Rekalde (Bilbao). También ha mostrado obra en la CALL 2017 y en la galería Luis Adelantado de Valencia.

The title **Txukela** is the word for “dog” in Erromintxela, a mixed language based on Romani but strongly influenced by Basque grammar that is spoken by gypsies in the Basque Country. *Txukela* also alludes to an excerpt from a haiku by Japanese poet Kobayashi Issa entitled “Sleeping Dog”, which was also the title of Claudia Rebeca Lorenzo’s previous project (*Perro dormido*).

One of the defining characteristics of Japanese haiku poetry is the contemplation and inclusion of all symbolic elements of the social fabric, creating contrasts between “popular” culture and high culture. Lorenzo has taken a keen interest in Issa, as this Japanese author incorporates to his work a more chaotic, impulsive language than traditional haiku, including slang and even Chinese words. Lorenzo is also interested in the diary-like quality of the haiku, which allows her to incorporate the quotidian to her work in the form of visual impressions of personal experience. This is a fundamental aspect of her practice, for while her work addresses the material issues inherent to her chosen discipline, it is inevitably intermingled with biographical elements.

In **Txukela**, Lorenzo continues to shape—and painstakingly cover—her sculptures, producing pieces that end up becoming busts. She is particularly interested in the bust’s symbolic significance throughout the history of art, from Cycladic busts and portraits of Nefertiti to the contemporary busts of Bruce Nauman, and even Lucio Fontana’s early work.



CLAUDIA REBECA LORENZO
LOGROÑO (LA RIOJA), 1988

With a BFA and an MA in Research and Creation, both from the University of the Basque Country/EHU, Claudia Rebeca Lorenzo has also participated in Kalostra, an experimental art

school in San Sebastián, and the Independent Studies Programme of the Museu d'Art Contemporani de Barcelona, directed by Paul B. Preciado. She has done artist residencies at NauEstruch in Sabadell (2017) and the Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera in San Sebastián (2019). Her most recent solo and group exhibitions include *Cabeza, frente, Cabeza* at Salón (Madrid), *Bi Dos Two* at Azkuna Zentroa (Bilbao), *Neta Inu Ni* at Torre de Ariz (Basauri, Vizcaya), *La primera piedra* at Hangar (Barcelona), *Herlieve*

at Ciudadela (Pamplona), *Pliegue* at Sala OKELA (Bilbao), and *Ertibil* at Sala Rekalde (Bilbao). She also exhibited work at CALL 2017 and Galería Luis Adelantado (Valencia).

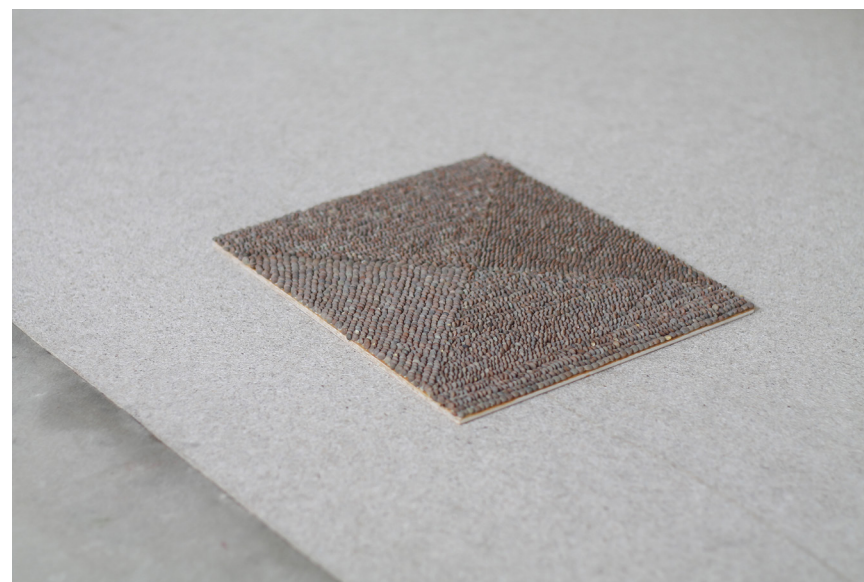
MIGUEL MARINA

CELADA [TRAP], 2020

INSTALACIÓN. MATERIALES
DIVERSOS
DIMENSIONES VARIABLES

INSTALLATION. ASSORTED
MATERIALS
DIMENSIONS VARIABLE





Siguiendo la línea de investigación y formalización de anteriores proyectos de Miguel Marina, éste radica en una búsqueda de elementos del paisaje que enlazan con el individuo, la historia y el territorio. Todos ellos van configurando un modo de hacer centrado en el interés por el traslado de información a los objetos y la definición de éstos como elementos fundamentales de una narración.

Celada gira en torno a la idea de atrapar y recoger. El proyecto muestra así una serie de piezas que contienen trazas de los lugares que el artista ha ido explorando y cosas que le han pasado, que trata de mostrar y atrapar en el presente, hilando un escenario donde plantea una lectura transversal de lo vernáculo, el hacer y la identidad subjetiva e intangible del paisaje, sea cual sea éste.

Partiendo de esta idea, la instalación muestra uno de esos manteles de papel típicos de comidas al aire libre o picnics de verano, donde la acción de la comida y la sobremesa se alarga dejando plasmada su huella como manchas de grasa, bebida y restos de comida. Así, la superficie de papel se convierte en el testigo principal de la acción y las manchas de aceite, de alimentos y de bebida, o esas pequeñas esculturas improvisadas de miga de pan, nos trasladan a ese tiempo lúdico de ensoñación que mencionaba Ángel González en su texto *Pintar sin tener ni idea* (Madrid, Ediciones Asimétricas, 2007). El artista utiliza materiales, objetos y restos de alimentos, de tal manera que las cáscaras secas, blancas y naranjas de una mandarina recortada configuran el resultado de un juego de composición improvisada de cara y/o cruz.



MIGUEL MARINA

MADRID, 1989

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en 2013, Miguel Marina completó su formación en 2010 en La Accademia di Belle Arti de Bolonia. Marina ha realizado residencias en BilbaoArte (2019), la Academia de España en Roma

(2017 y 2018), el Piramidón Centre d'Art Contemporani de Barcelona (2016 y 2017) y la Casa de Velázquez de Madrid (2013). De manera individual, ha expuesto obra en las galerías Nordés de Santiago de Compostela (*Arcetri*, 2018), etHALL de Barcelona

(*echarse a perder, echarse a dormir*, 2018) y Combustión Espontánea (*Una suerte no intencionada*, 2017) y The Goma (*Y así pasan los días*, 2019), ambas en Madrid. Entre otras exposiciones colectivas, ha participado en *Durante la construcción de la muralla china* (Galería Luis Adelantado, Valencia, 2019), *Abundó en felices curiosidades* (Espacio Valverde, Madrid, 2019) y *Manuel Eiris / Miguel Marina* (Fundación DIDAC, Santiago de Compostela, 2018).

Continuing with the line of research and formalisation begun in some of Miguel Marina's earlier projects, this piece is rooted in a quest for elements of the landscape that tie in with the individual, history and territory. Together they gradually configure a *modus operandi* predicated on an interest in transferring information to objects and defining them as fundamental elements of a narrative.

Celada [Trap] revolves around the idea of capturing and gathering. It presents various pieces that contain traces of places the artist has explored and things that have happened to him, which he tries to show and capture in the present, weaving a scenario where he offers a cross-cutting interpretation of the vernacular, of making/doing and the subjective, intangible identity of every landscape.

Working from this idea, the installation shows a paper tablecloth of the type commonly used for eating outdoors or picnicking in summer, where the action of the meal and the post-prandial conversation is extended, leaving its mark in the form of grease spots, spilled drinks and bits of food. In this way, the paper surface becomes the principal eyewitness to the action. The stains left by grease, food and beverages—or those little makeshift statues of breadcrumbs—transport us to that playful, dreamlike time mentioned by Ángel González in his work *Pintar sin tener ni idea* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2007). The artist makes use of materials, objects and scraps of food: thus, the dried orange and white peels of a sliced tangerine show the outcome of an improvised coin-flipping game.

MIGUEL MARINA

MADRID, 1989

Miguel Marina earned a BFA from the Universidad Complutense de Madrid in 2013. In 2010 he rounded out his education at Bologna's Accademia di Belle Arti. Marina has also done residencies at BilbaoArte (2019), the Academy of Spain in Rome (2017 and 2018), the Piramidón Centre d'Art Contemporani in Barcelona (2016 and 2017), and Casa de Velázquez in Madrid (2013). He has shown work individually at various galleries, including Nordés in Santiago de Compostela (*Arcetri*, 2018), etHALL in Barcelona (*echarse a perder, echarse a dormir*, 2018), and Combustión Espontánea (*Una suerte no intencionada*, 2017) and The Goma (*Y así pasan los días*, 2019), both in Madrid. He has also participated in group exhibitions such as *Durante la construcción de la muralla china* (Galería Luis Adelantado, Valencia, 2019), *Abundó en felices curiosidades* (Espacio Valverde, Madrid, 2019), and *Manuel Eiris / Miguel Marina* (Fundación DIDAC, Santiago de Compostela, 2018).



La máquina había captado la forma de la narración de Poe y le había cambiado la anécdota, por lo tanto era cuestión de programarla con un conjunto variable de núcleos narrativos y dejarla trabajar. La clave, dijo Macedonio, es que aprende a medida que narra. Aprender quiere decir que recuerda lo que ya ha hecho y tiene cada vez más experiencia. No hará necesariamente historias cada vez más lindas pero sabrá las historias que ha hecho y quizá termine por construirles una trama común.

[Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992]

The machine had grasped the form of Poe's narration and proceeded to change the anecdote. The next thing they had to do, therefore, was program it with a variable set of narrative nuclei, and let it go to work. The key, Macedonio said, is that it learns as it narrates. Learning means that it remembers what it has already done, it accumulates experience as it goes along. It will not necessarily make better stories each time, but it will know the stories it has already made, and perhaps give them a plot to tie them all together at the end.

[Ricardo Piglia, *The Absent City*, trans. Sergio Waisman (Durham, NC: Duke University Press, 2000), p. 38]

CRISTINA MEJÍAS

LA MÁQUINA DE MACEDONIO [MACEDONIO'S MACHINE], 2020



INSTALACIÓN. PIEZA TEXTIL SUSPENDIDA, ELEMENTOS ESCULTÓRICOS GENERADOS A PARTIR DE UNA SERIE DE RELATOS, PROYECCIÓN DE VÍDEO SIN IMAGEN Y AUDIO
DIMENSIONES VARIABLES

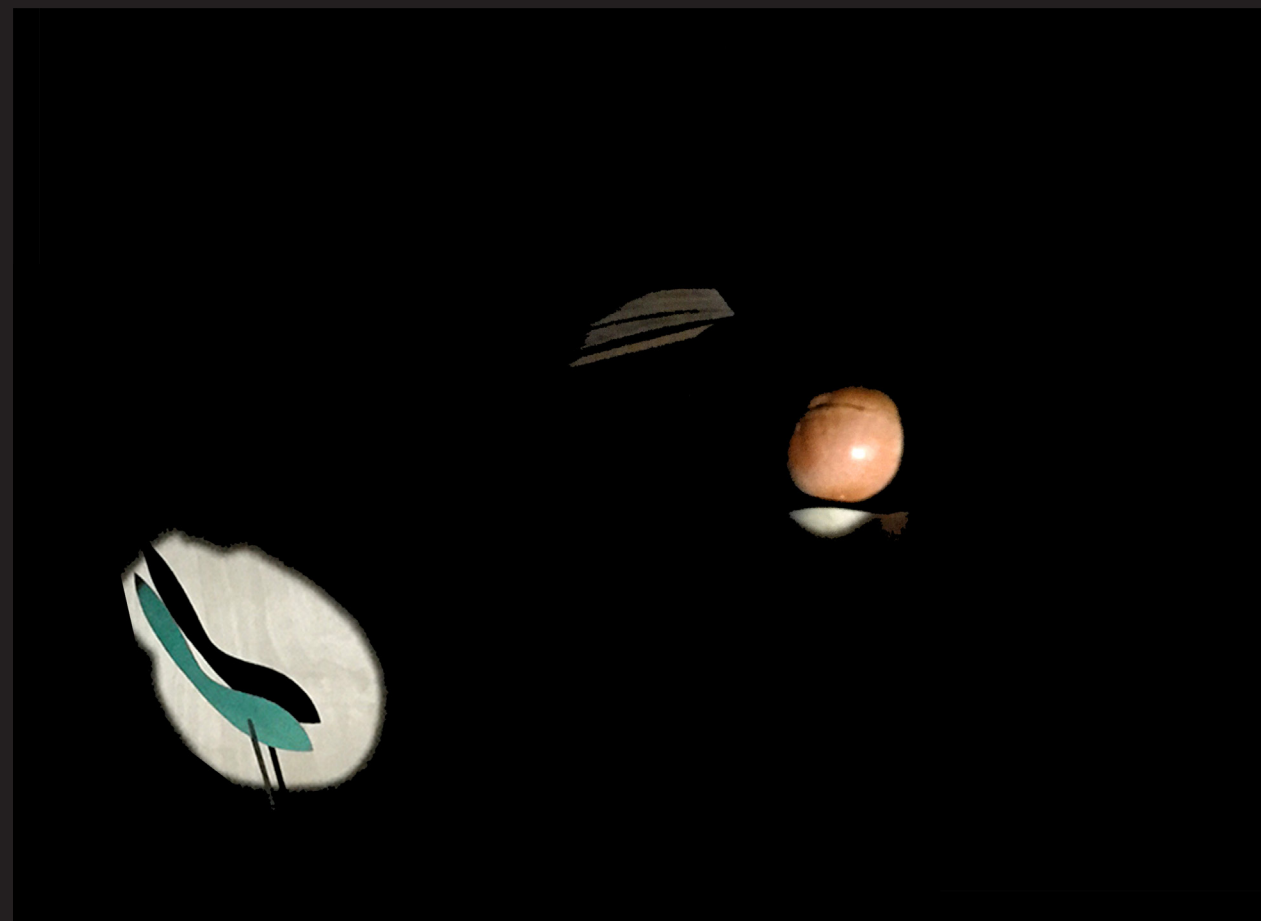
INSTALLATION. HANGING TEXTILE PIECE, SCULPTURAL ELEMENTS BASED ON A SERIES OF SHORT STORIES, IMAGE-LESS VIDEO PROJECTION AND AUDIO
DIMENSIONS VARIABLE

La lengua es como es porque acumula los residuos del pasado en cada generación y renueva el recuerdo de todas las lenguas muertas y de todas las lenguas perdidas, y el que recibe esa herencia ya no puede olvidar el sentido que esas palabras tuvieron en los días de los antepasados. [...] La lingüística científica no acepta ninguna relación entre los fenómenos naturales, como las mareas o los vientos, y las mutaciones del lenguaje. Los hombres del pueblo siguen sin embargo acatando los viejos rituales y cada noche de luna esperan que llegue por fin la lengua de su madre.

[Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992]

Language is how it is because it accumulates the remnants of the past with each generation and renews the memory of all the dead languages and all the lost ones. He who receives this inheritance can no longer forget the meaning that words had in the days of his ancestors. [...] Scientific linguistics holds that there is no correlation between natural phenomena, such as the tide or the winds, and the mutations of language. The men in the town, however, still observe the old rituals, and every night that the moon is full they stay up, waiting for their mother tongue to finally arrive.

[Ricardo Piglia, *The Absent City*, trans. Sergio Waisman (Durham, NC: Duke University Press, 2000), pp. 102-103]



La máquina de Macedonio es un proyecto sobre la construcción del relato, su polisemia y su mecanismo de ficcionalización. Dos sucesos se toman como punto de partida: la historia de una máquina parlante capaz de generar historias a partir de la transformación de otras precedentes y la costumbre, propia de una comunidad de tradición oral, de relatar cada día lo que se sueña la noche anterior con la intención de afectar, con su interpretación, el día a día y la cosmovisión de la comunidad.

El proyecto comienza después de una estancia en Maracaibo, territorio cercano a La Guajira, donde la artista pudo entrar en contacto con una comunidad indígena que se extiende entre Colombia y Venezuela: los wayúu o guajiros, que habitan desde épocas precolombinas este territorio, donde han logrado mantener su lengua y muchas de sus costumbres y manifestaciones culturales, transmitidas oralmente hasta el día de hoy.

En esta comunidad, son los más ancianos quienes dominan el arte de contar historias e interpretar los sueños, habilidad que concuerda con la destreza en el manejo de su artesanía textil. Ésta se materializa en piezas donde los encuentros entre la urdimbre y la trama hilan las formas de entender el mundo de la comunidad. Aquí los sueños se sueñan pero también se cuentan y se tejen saberes. La investigación de Cristina Mejías parte de su interés por esta comunidad de tradición oral y toma su título de la novela de Ricardo Piglia *La ciudad ausente*, donde se narra la existencia de la máquina de Macedonio, un artefacto parlante, transformador y contenedor de historias recluido en un museo que, a su vez, alberga los objetos físicos que forman parte de la trama de las historias relatadas por la máquina, convirtiendo así el propio museo en una novela.

Durante su experiencia en La Guajira, tras un periodo de diálogo e investigación junto a la comunidad wayúu de Yaguasiru, la artista propuso la realización de una pieza textil en la que se fijó un patrón de trabajo distinto de la práctica habitual: la pieza fue manufacturada por las manos de miembros de la comunidad pertenecientes a diferentes generaciones y según unos parámetros acordados de producción y retribución comunitaria.

“Relacionar” y “relatar” comparten una misma raíz que hace referencia a traer, enlazar o visualizar algo de nuevo. De ahí que ambas acciones nunca ocurran del mismo modo, haciendo imposible la existencia de un único relato, de un único sueño y de una única relación. Estableciendo una relación entre la máquina de Macedonio creada por Piglia, que encarna las teorías novelísticas de Macedonio Fernández, y la creación de los relatos wayúu, originados desde las claves del sueño, este proyecto reflexiona sobre la construcción narrativa y la imposibilidad de un relato unívoco, ya que la lectura estaría compuesta de imprevistos, encuentros fortuitos, distracciones y saltos espacio-temporales, donde un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario.

CRISTINA MEJÍAS
JEREZ DE LA FRONTERA
(CÁDIZ), 1986

El trabajo de Cristina Mejías cuestiona los métodos estrictos y tradicionales que construyen la historia por medio de un relato lineal. Su obra surge de narraciones cercanas que se transmiten oralmente y tienen mucho de la voz del orador que las cuenta y del oyente que les da oído. Su práctica le permite convertirse en eslabón de transmisión y cuerpo de aprendizaje. Mejías es licenciada en Bellas Artes por la UEM y por el NCAD de Dublín y obtuvo un máster de Investigación en Arte por la UCM. Recientemente ha realizado residencias en Tabakalera (San Sebastián), C3A (Córdoba) y Hangar Lisboa. Entre otros lugares, ha expuesto en C3A, José de la Fuente (Santander), Teatro SAC (Barcelona), The Goma (Madrid), MACZUL (Maracaibo, Venezuela), Fundación Mendoza (Caracas), Ranchito Lisboa (Matadero Madrid y Galerías Municipais, Lisboa), Artothèque (Burdeos, Francia), TEA (Tenerife), XIX CALL (Galería Luis Adelantado, Valencia), XXVI Circuitos de Artes Plásticas (Madrid), LABoral (Gijón), Centro Cultural de España/AECID (Argentina), CAAC (Sevilla) y CentroCentro (Madrid). Entre los premios y becas que ha recibido destacan los del Blueproject Foundation (Barcelona), Vegap, Premio Comunidad de Madrid ESTAMPA 2019 y Ayudas a la Creación de la Comunidad de Madrid.

La máquina de Macedonio [Macedonio's Machine] is a project about narrative construction, its polysemy and its fictionalising mechanism. Two events serve as the artist's point of departure: the tale of a talking machine that can generate stories by transforming pre-existing ones, and the daily custom, typical of communities with oral traditions, of narrating what one dreamt the night before in the hope that its interpretation will affect the everyday life and world view of the community.

The project began after a residency in Maracaibo, a Venezuelan region near La Guajira, where the artist came into contact with an indigenous community whose territory straddles the Colombian-Venezuelan border: the Wayuu or Guajiro people, who have inhabited this land since pre-Columbian times and have managed to preserve their native language and many of their cultural expressions and customs, passed down orally to the present day.

The oldest members of this community are masters in the art of storytelling and dream interpretation, an ability that matches the skilled craftsmanship of their textile work, in which the meeting of warp and weft spins the community's understanding of the world. Here dreams are both dreamt and told, and shared lore is woven. Cristina Mejías' investigation was inspired by her interest in this community and its oral traditions. The title is taken from Ricardo Piglia's novel *The Absent City*, in which the Argentinian writer describes the existence of Macedonio's machine, a talking device for storing and transforming stories, tucked away in a museum which in turn contained the physical objects featured in the plots of the machine-generated stories, thus turning the museum itself into a novel.

During her time in La Guajira, and after a period of research and dialogue with the Wayuu community of Yaguasiru, Mejías decided to create a textile piece with a system of labour that differed from the usual method: the piece was made by the hands of different generations of community members following agreed-upon parameters of production and communal retribution.

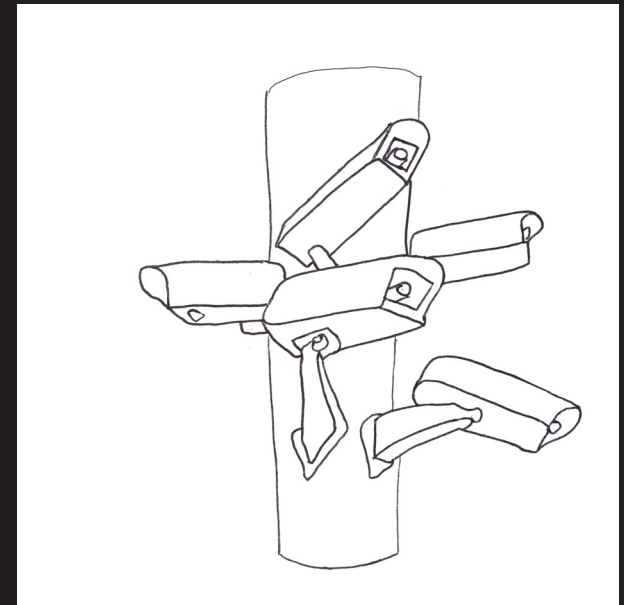
The verb “relate” can mean to tell or to associate, and its Latin root refers to the idea of bringing back, connecting or visualising something new. This explains why the act of relating, in both senses, never happens the same way; there can never be just one story, just one dream or just one relationship. By establishing a relationship between Piglia's machine—the embodiment of Macedonio Fernández's theories about the novel—and Wayuu tales, originating in the codes of dreams, this project reflects on narrative construction and the impossibility of a univocal story, as reading confronts us with unexpected twists, chance encounters, distractions and spatio-temporal gaps where a visible story conceals a secret narrative, told in a disjointed, fragmented way.

CRISTINA MEJÍAS
JEREZ DE LA FRONTERA
(CÁDIZ), 1986

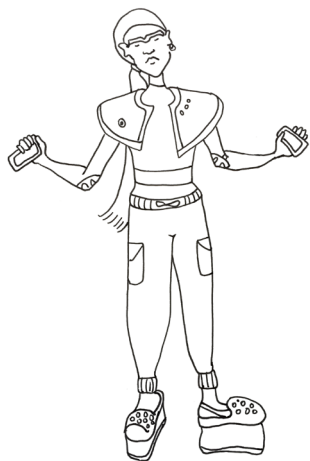
Cristina Mejías' work questions the strict traditional methods by which history is constructed as a linear account. Her production stems from intimate, orally transmitted narratives that are heavily infused with the voice of the speaker who tells them and of the listener who hears them. The artist's practice allows her to become a link of transmission as well as a body of learning. Mejías earned a BFA from Madrid's UEM and Dublin's NCAD and an MA in Art Research from Madrid's UCM. She has recently done residencies at Tabakalera (San Sebastián), C3A (Córdoba) and Hangar Lisbon. Among other venues, she has shown work at C3A, José de la Fuente (Santander), Teatro SAC (Barcelona), The Goma (Madrid), MACZUL (Maracaibo, Venezuela), Fundación Mendoza (Caracas), Ranchito Lisboa (Matadero Madrid and Galerías Municipais, Lisbon), Artothèque (Bordeaux, France), TEA (Tenerife), CALL 19 (Galería Luis Adelantado, Valencia), 26th Visual Arts Circuits (Madrid), LABoral (Gijón), Cultural Centre of Spain/AECID (Argentina), CAAC (Seville) and CentroCentro (Madrid). Recent distinctions and grants include those of the Blueproject Foundation (Barcelona), Vegap, the 2019 Comunidad de Madrid ESTAMPA Award, and the Artistic Production Grant from the Regional Government of Madrid.



Cortesía de la artista / Courtesy of the artist



Cortesía de la artista / Courtesy of the artist



Cortesía de la artista / Courtesy of the artist



Your Friendly Local, Chalton Gallery. Fotografía/Photo: Karolina Matuskova



Your Friendly Local, Chalton Gallery. Fotografia/Photo: Karolina Matuskova



Your Friendly Local, Chalton Gallery. Fotografia/Photo: Karolina Matuskova

Los proyectos de la artista Nora Silva crean contextos a partir de acciones, *performances* e instalaciones escultóricas al modo de una ficción desde donde abordar temas políticos, entendiendo la política por su etimología griega, que alude a su sentido colectivo y al proceso de tomar decisiones uniformes aplicables a todos los miembros de un grupo. Su práctica artística está pues íntimamente ligada a lo social.

Cuestionándose cómo el arte puede ser útil, o si debe serlo en absoluto, a la artista le interesa abordar cuestiones políticas, dentro de esta frontera entre lo útil y lo inútil, a través de la familiaridad de los juegos y la informalidad del humor, utilizando la estética como un atrezzo para la *performance*, a menudo valiéndose de gestos de ironía, contradicción o frustración y materiales como el metal, la cerámica o la pintura para crear paisajes que apoyen las *performances*.

El proyecto **No Fall Games** propone una coreografía de acciones y gestos tomados de los sistemas de seguridad, la violencia suave y la cultura de la autovigilancia. La *performance* se desarrolla dentro de una instalación que propone el miedo como entorno, un mundo saturado que nos restringe a una claustrofobia estresante. Plantea el estado de pánico como infraestructura y excusa de la imposición de la hiperseguridad, la prevención de riesgos a costa de nuestra privacidad, la anulación de cualquier variable que suponga una amenaza a nuestra búsqueda compulsiva de certeza. Se invalida así la responsabilidad individual en nombre de aseguradoras, sustituyendo los juicios de valor por lo que es demandable y lo que no. Un panóptico de cámaras de vigilancia, imágenes de seguridad o paneles solares banalizados en azulejos. ¿Quién supervisa, dónde reside la culpa en el espacio, cómo funciona la distribución de poder?

Cacheos casuales, el boca a boca, *selfies* y rituales de autoconservación son los movimientos que activan el espacio, clínico y no resbaladizo. Aludiendo al *health and safety* de Instagram, los *performers*, envueltos en ergonomías diseñadas para prevenir cualquier peligro, monitorizan incansables todos sus movimientos entre *selfie* y *selfie*, creando un autodiseño mediado por algoritmos para la recopilación de datos de usuario y la producción de un valor de marca propia a la que, sin embargo, no tenemos acceso. Son eficientes, seguros, *aeslethes* (estetas atléticos, ágiles productores de contenido).

El proyecto **No Fall Games** tiene como referencia textos como *Modernidad líquida* de Zygmunt Bauman, *Los orígenes del totalitarismo* de Hannah Arendt y *La administración del miedo* de Paul Virilio, así como la ideología de Foucault. Además, las acciones se inspiran en las *performances* de Anne Imhof o Ragnar Kjartansson y en la distopía de *Black Mirror*. El título proviene de las señales de “No Ball Games” [Prohibidos los juegos de pelota] que son frecuentes en los espacios públicos del Reino Unido.

NORA SILVA
MADRID, 1988

Artista hispano-chilena con residencia en Londres, Nora Silva fabrica contextos y construye instalaciones escultóricas al modo de una ficción desde donde abordar temas políticos. Utiliza la estética como *attrezzo* para sus *performances*, a menudo recurriendo a gestos de ironía, contradicción o frustración. Graduada en el Royal College of Art de Londres en 2017, ha expuesto en instituciones como el Camden Arts Center y el Institute of Contemporary Arts de Londres y ha realizado *performances* en el Tate Exchange y el Design Museum de Londres. También codirige The Gramounce, un proyecto de cenas-exposición, y MilesKm, un colectivo artístico que investiga las prácticas colaborativas dentro de las artes.

In her projects, Nora Silva creates fictional contexts through actions, performances and sculpture installations in order to address political themes—though here political is used in the collective sense of the original Greek word, referring to the process of making uniform decisions that apply to all members of a group. Her artistic practice is therefore closely linked to the social sphere.

Silva asks herself how art can be useful, or if it even ought to be. She is interested in tackling political issues, in that border zone between utility and futility, through the familiarity of games and the informality of humour, using aesthetics as performance props and often employing gestures of irony, contradiction or frustration and materials like metal, pottery or paint to create landscapes that enhance her performances.

No Fall Games is a choreography of actions and gestures taken from security systems, symbolic violence and the self-policing culture. The performance takes place inside an installation that creates a setting of fear, a saturated world that confines us in a stressfully claustrophobic environment. It posits the state of panic as an infrastructure and a convenient excuse for imposing hyper-security, preventing risk at the cost of our privacy, and eliminating any variable that might pose a threat to our compulsive quest for certainty. Thus, individual responsibility is surrendered to insurance companies, replacing value judgements with whether or not something is actionable. A panopticon of surveillance cameras, security footage and solar panels trivialised in tiles. Who is supervising? Where does the fault lie in space? How does the distribution of power work?

Random body searches, word of mouth, selfies and self-preservation rituals are movements that activate the clinical, non-slippery space. Alluding to the “health and safety” of Instagram, the performers, wrapped in ergonomic designs to eliminate all possible risk, tirelessly monitor their every move between one selfie and the next, creating a self-design with algorithms for compiling user data and generating personal brand value to which we, paradoxically, are denied access. They are safe, efficient *aeslethes* (athletic aesthetes, agile content producers).

Important references in the **No Fall Games** project include texts such as Zygmunt Bauman’s *Liquid Modernity*, Hannah Arendt’s *The Origins of Totalitarianism* and Paul Virilio’s *The Administration of Fear*, as well as the ideology of Foucault. The actions are also inspired by the performances of Anne Imhof and Ragnar Kjartansson and the dystopia of *Black Mirror*. The title is a play on the “No Ball Games” signs often seen in public spaces in the United Kingdom.

NORA SILVA
MADRID, 1988

A Spanish-Chilean artist residing in London, Nora Silva manufactures contexts and builds sculptural installations as a form of fiction in order to address political issues. She uses aesthetics as props for her performances, often resorting to gestures of irony, contradiction or frustration. She graduated from the Royal College of Art, London, in 2017. She has exhibited at institutions such as the Camden Arts Centre and the Institute of Contemporary Arts in London, and given performances at the Tate Exchange and the London Design Museum. She also co-directs The Gramounce, an “exhibition supper club”, and MilesKm, an artists’ collective that researches collaborative practices in the arts.

FUNDACIÓN MONTEMADRID

Patronos / Trustees

Carmen Acedo Grande
María Luisa Basa Maldonado
Amalia Gómez Gómez
Julio Luis Martínez Martínez
María Teresa Mogín Barquín
Jesús Núñez Velázquez
Clara Pardo Gil
José Manuel Pérez Díaz-Pericles

Director General / Director General

Cristóbal Sánchez Blesa

LA CASA ENCENDIDA

Directora / Director

Lucía Casani

Subdirectora / Deputy Director

Mónica Carroquino

Departamento de Exposiciones / Exhibitions Department

María Nieto García

RESPONSABLE / MANAGER

Vanessa Casas Calvo

COORDINACIÓN DE PUBLICACIONES /
PUBLICATIONS COORDINATION
MEDIACIÓN / EDUCATION

Elena Fernández-Savater

GESTIÓN Y PROGRAMA PÚBLICO /
MANAGEMENT AND PUBLIC PROGRAM

GENERACIÓN 2020

Jurado / Jury

Lisette Lagnado
Fernando Pérez
Marta Rincón

Exposición

COMISARIO / CURATOR
Ignacio Cabrero

MONTAJE, TRANSPORTE E ILUMINACIÓN /
ASSEMBLY, TRANSPORT AND LIGHTING
Intervento

SEGURO / INSURANCE
Hiscox

CATÁLOGO/CATALOGUE

DISEÑO / DESIGN
Eider Corral

EDICIÓN DE TEXTOS / COPY-EDITING
Exilio Gráfico

TRADUCCIÓN / TRANSLATION
Polisemia SL

FOTOMECÁNICA / IMAGE PROCESSING
La Troupe

IMPRESIÓN / PRINTERS
V. A. Impresores

© de los textos / *texts*:
sus autores / *their authors*
© de las fotografías / *photographs*:
sus autores / *their authors*

ISBN: 978-84-09-17251-1
Depósito Legal: M-39525-2019

